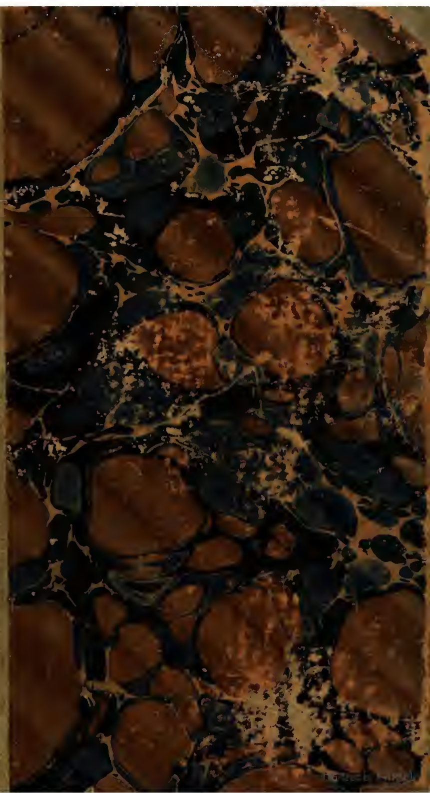
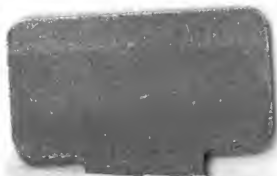




DE

L'ART CHRÉTIEN

PAR

A.-F. RIO

NOUVELLE ÉDITION ENTIÈREMENT REFONDUE
ET CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE

Ars longa, vita brevis

TOME DEUXIÈME



PARIS
BRAY ET RETAUX, LIBRAIRES-ÉDITEURS
82, RUE BONAPARTE, 82

DE

L'ART CHRÉTIEN

II

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

Épilogue à l'Art chrétien, 2 forts vol. in-8. . . . 15

Les quatre Martyrs, 3e édition, 1 vol. in-12 . . . 2 50

Shakespeare, 1 vol. in-12 . . . . 3 50

La petite Chouannerie, 1 vol. in-8. . . . . . . » »

1188 — Abbeville. — Imp Briez, C. Paillart et Retaux.

DE
L'ART CHRÉTIEN

PAR

A.-F. RIO

NOUVELLE ÉDITION ENTIÈREMENT REFONDUE
ET CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE

Ars longa, vita brevis



TOME DEUXIÈME

PARIS
BRAY ET RETAUX, LIBRAIRES-ÉDITEURS
82, RUE BONAPARTE, 82

1874

DE

L'ART CHRÉTIEN.

CHAPITRE VI.

LA RENAISSANCE ET LA PAPAUTÉ.

La Renaissance et la Papauté. — Martin V fait venir à Rome Victor Pisanello et Gentile da Fabriano. — Eugène IV fait venir Masaccio et fra Angelico. — Nicolas V. — Gloires et douleurs de son pontificat. — Cité Vaticane. — Bernardo Rossellini, Léon-Baptiste Alberti et Piero della Francesca. — Grand jubilé de 1450. — Prise de Constantinople. — Mort de Nicolas V. — Court pontificat de Calixte III. — Pie II plus occupé d'architecture que de peinture, mais occupé, avant tout, de la délivrance des Grecs. — Sa mort, au moment de partir pour la croisade. — Paul II. — Sa prédilection pour les travaux d'orfèvrerie. — Rupture de la Renaissance avec l'orthodoxie. — Culte suspect de l'antiquité païenne.

Nous avons vu, dans un précédent chapitre, quels rapports s'étaient établis entre la Papauté et l'art chrétien au commencement du XIVe siècle, quand, sur un signal donné par Boniface VIII, du haut de la chaire pontificale, toutes les routes qui conduisaient aux tombeaux des saints apôtres furent encombrées de pèlerins, venus des parties les plus éloignées de la chrétienté, pour y déposer leurs hommages. Le régénérateur de la peinture était là, comme pour recevoir

la bénédiction du pontife, et nous savons maintenant si cette bénédiction a fructifié.

La translation du Saint-Siége à Avignon ne permit pas aux successeurs de Boniface VIII d'exercer sur les produits de l'intelligence Italienne le degré d'influence qui est l'apanage nécessaire d'une autorité spirituelle, quelle qu'elle soit. Le grand schisme d'Occident avait porté le désordre à son comble, et aucune ville ne s'en était ressentie autant que la ville de Rome. Désolée par tous les genres de fléaux, tantôt successifs et tantôt simultanés, elle ne savait même pas porter avec dignité le deuil de son veuvage, et les remèdes employés pour soulager ses maux ne faisaient le plus souvent que les aggraver. Quand le pape Martin V y fit son entrée solennelle en 1420, il trouva les maisons en ruine, les temples écroulés, la plupart des rues désertes, et partout l'aspect de la souffrance et de la pauvreté (1). L'idée de mettre un terme à tant de misères et de déblayer tous les décombres, pour préparer de loin, à côté des monuments de l'ancienne Rome, les magnificences de la Rome nouvelle, cette idée à la fois chrétienne, patriotique et pontificale, fut la première qui entra dans son esprit, et la reconnaissance publique décerna par anticipation, à celui qui l'avait conçue, le titre, depuis longtemps oublié, de *Père de la patrie.*

Il devait s'écouler exactement un siècle entre cette prise de possession qui inaugurait une ère nouvelle, et la mort de Raphaël, qu'on peut regarder comme en ayant été la clôture. Ce siècle est un des plus grands

(1) *Martinus Romam adeò desolatam invenit, ut nulla videretur urbis facies, nullum urbanitatis in eâ indicium, collabentibus domibus, collapsis templis, desertis vicis solâ regnante rerum omnium inopiâ.* Pagi, *Breviarium*, etc., vol. IV, p. 172.

que présentent l'histoire de l'Eglise, l'histoire de l'esprit humain, et surtout l'histoire de l'art. La Papauté devient plus militante que jamais, non-seulement à cause des déchirements intérieurs, qui éclatent souvent sur plusieurs points à la fois, mais à cause de l'initiative qu'elle prend dans les mesures offensives ou défensives contre la puissance Ottomane qui a débordé sur l'Europe. Pour faire face à tous les dangers qui la pressent, ou plutôt qui pressent la chrétienté tout entière, il lui faut des héros et des saints, et, malgré la tiédeur croissante des âmes et le relâchement effrayant de la discipline et des mœurs, les drames émouvants qui se succèdent, sur cette scène animée et souvent sanglante, sont presque toujours illuminés, par des prodiges d'héroïsme et de sainteté. A la différence des saints du XIV[e] siècle, on en voit plusieurs, dans le XV[e], qui prêchent à la fois la croisade et la pénitence, et qui cherchent, par tous les moyens compatibles avec l'austérité de leur vie, à faire partager le zèle qui les dévore pour le triomphe de la croix.

Les progrès de l'esprit humain, accélérés par plusieurs découvertes nouvelles, ont été ouvertement favorisés par l'Église, dans tout ce qu'ils avaient d'inoffensif pour les vérités dont elle est dépositaire ; et même elle a salué spontanément, non-seulement le réveil, mais aussi le culte de la littérature antique, parce qu'elle a vu instinctivement un secours plutôt qu'un danger. Aussi ne pourrait-on citer aucune dynastie, pas même celle des Médicis, qui ait porté plus d'ardeur que les souverains Pontifes dans la recherche et la collection des monuments dispersés du génie grec et latin ; mais, en admettant cette étrangère dans l'enceinte sacrée, l'Église a voulu qu'elle se purifiât de ses souillures et qu'elle revêtît une sorte de

robe baptismale, pour avoir droit de cité dans la république chrétienne. De là un antagonisme de plus en plus acharné entre les champions de la foi orthodoxe et les idolâtres du paganisme ressuscité. Cette idolâtrie se produira sous toutes les formes, se glissera insensiblement dans toutes les institutions, et infectera toutes les branches de la littérature et de l'art. Contre cet ennemi nouveau, il faudra des armes nouvelles, et la mission du Saint-Siége sera de former, de placer et de bénir les sentinelles qui devront avertir de l'approche de l'ennemi, et signaler les déguisements sous lesquels il masquera ses attaques. Il faudra donc désormais quelque chose de plus que la théologie scolastique, pour entrer en lice avec lui. Il faudra que le niveau de la science sacrée dépasse toujours le niveau de la science profane, et que les sommités ne cessent pas d'être occupées par des croyants, qui poseront et soutiendront au besoin des thèses hardies comme celle de Pic de la Mirandole : *De omni scibili.*

Montrer à quel point la Papauté fut fidèle à sa mission, et avec quelle vigilance elle sut défendre tous les points menacés, soit par le Paganisme, soit par le Naturalisme, soit par le Rationalisme, serait une tâche bien attrayante, mais qui excéderait de beaucoup les limites naturelles de mon sujet. Je n'ai à signaler ici que l'influence exercée par les souverains Pontifes sur les progrès de l'art au xv[e] siècle.

Sous ce rapport, comme sous beaucoup d'autres, le rôle de Martin V fut digne, et de la noble race dont il était issu (c'était un Colonna), et de la haute position qu'il occupa dans l'Église. Avant de venir prendre possession du Saint-Siége, en 1420, il s'était arrêté une année entière à Florence, précisément à l'époque où les arts et les lettres prenaient cet essor merveilleux

qui devait durer jusqu'à la fin du siècle, et dont le génie Florentin devait faire presque à lui seul tous les frais. Martin V vit à l'œuvre les grands artistes chargés par la république d'achever ou de décorer les monuments dont elle était fière, et ce ne furent certainement pas les moins dignes qui obtinrent les prémices de son patronage. Ghiberti n'avait pas encore produit sa première porte de bronze, bien qu'il en fût occupé depuis plus de quinze ans ; mais Martin V n'eut pas besoin d'attendre le succès de cette épreuve, pour donner au jeune artiste des marques de sa munificence, et, quand on vit le nouveau pontife paraître, dans les grandes solennités, avec la mitre d'or sortie des mains de son sculpteur favori, on fut comme ébloui par la richesse et le travail exquis de ce chef-d'œuvre, qui surpassait tout ce que l'orfévrerie du moyen âge avait produit de plus parfait en ce genre.

Martin V ne montra pas un goût moins sûr dans le choix des peintres auxquels il voulait confier la régénération de l'art dans la capitale du monde chrétien. L'espèce d'école qu'avait fondée Cavallini, un des disciples de Giotto, s'était éteinte, faute d'aliment, et, si elle avait laissé quelques traditions, il leur manquait la vitalité. Ce n'étaient donc pas des continuateurs de ces traditions vieillies qu'il fallait appeler à Rome, mais des artistes qui, après s'être approprié les conquêtes du présent, sans désavouer les inspirations du passé, fussent en état de combiner, dans de justes proportions, l'élément traditionnel et l'élément progressif ; ce parfait équilibre étant un vœu trop difficile à réaliser dans chaque peintre séparément, il fallut y suppléer par l'association de plusieurs collaborateurs, pour la décoration d'une même église. Ce fut ainsi que le pape Martin V, par une vue instinctive plutôt

que systématique, associa le pinceau de Victor Pisanello à celui de Gentile da Fabriano, dans l'exécution des peintures par lesquelles il voulait embellir la basilique de Saint-Jean de Latran.

Il les avait connus l'un et l'autre à Florence, où le premier s'était déjà fait un nom par la vigueur et par la nouveauté de ses compositions, dont les parties accessoires étaient souvent traitées avec une verve et un charme qui faisaient presque oublier le sujet principal. De plus, les lois de la perspective y étaient appliquées de manière à satisfaire les partisans les plus outrés de cette récente découverte. Il est vrai que Victor Pisanello était un peintre Naturaliste, dans l'acception mitigée de ce terme ; mais, outre que son Naturalisme n'avait rien de trivial, comme celui de Paolo Uccello, il savait racheter cette tendance par le caractère héroïque et souvent majestueux qu'il savait imprimer à ses figures, et, à force d'étudier et d'imiter les médailles antiques, à la manière de Ghiberti, il était parvenu à bannir la vulgarité de son imagination comme de ses types.

Cet ensemble de qualités, les unes brillantes, les autres solides, attira l'attention du pape Martin V, qui s'en souvint après son retour à Rome, et y appela celui en qui il les avait remarquées, pour lui faire peindre, dans son église favorite de Saint-Jean de Latran, plusieurs histoires dont la beauté, si l'on en croit Vasari, ne laissait rien à désirer.

Mais sa tâche fut insignifiante, en comparaison de celle qui fut allouée à Gentile da Fabriano, pour lequel le souverain Pontife s'éprit d'une admiration qui dura autant que sa vie, et qu'il transmit même à son successeur. Cette prédilection est un des faits qui honorent le plus, aux yeux des hommes de goût, la

mémoire et le jugement de Martin V. Son séjour à Florence coïncide exactement avec l'année où cet artiste vraiment mystique venait de se faire inscrire sur le registre officiel de la paroisse de la Trinité (1). Sans doute il travaillait dès lors au ravissant tableau qui devait être placé, moins de deux ans plus tard, dans son église paroissiale, et qu'on peut voir aujourd'hui, avec la date de 1423, dans la collection de l'Académie des beaux-arts. Ce chef-d'œuvre (2), à défaut de tout autre du même maître, suffirait à lui seul pour expliquer l'empressement avec lequel furent recherchés, d'un bout à l'autre de l'Italie, les produits de son pinceau. Depuis l'ouverture du xv[e] siècle, on peut dire, avec vérité, qu'on n'avait rien vu de comparable à ce tableau, puisqu'on ne connaissait encore ni la Descente de croix de fra Angelico, ni son Couronnement de la Vierge, ni ses fresques du couvent de Saint-Marc, ni celles de Masaccio dans la chapelle des Carmes.

Ainsi le pape Martin V, indépendamment du noble et intelligent patronage qu'il exerça pendant toute la durée de son règne, eut le mérite d'apprendre à ses successeurs le parti qu'on pouvait tirer des perfectionnements nouveaux, sans perdre de vue la source pure à laquelle seule l'art pouvait puiser ses grandes et saintes inspirations.

Eugène IV, qui lui succéda en 1431, ne se contenta pas de suivre l'exemple de son prédécesseur, et, malgré les tribulations sans cesse renaissantes de son pontificat, malgré les tourments que lui suscitèrent à l'envi les ennemis du dehors et ceux du dedans, parmi lesquels il eut à compter ses propres sujets,

(1) C'était en 1421.
(2) Adoration des Mages.

malgré les amertumes d'un long exil et les cruelles déceptions qui suivirent le concile de Florence, malgré toutes ces épreuves multipliées qui rendirent sa tiare si pesante et la changèrent souvent pour lui en une triple couronne d'épines, l'art ne cessa jamais d'occuper une grande place dans sa sollicitude pastotorale. Gentile da Fabriano continua d'être, pour ainsi dire, le peintre en titre de la cour pontificale, et put travailler, aussi lentement qu'il voulut, à l'achèvement des grandes figures de prophètes qu'il avait commencé à tracer dans l'église de Saint-Jean de Latran.

Mais Eugène IV n'avait pas attendu qu'il fût élevé sur la chaire de saint Pierre pour encourager les artistes qui comprenaient la sainteté de leur mission, et ce n'est pas la moindre de ses gloires d'avoir deviné le génie de Masaccio, et d'avoir été peut-être le premier à le consoler, au début de sa carrière, de la froideur qu'il avait trouvée parmi ses concitoyens. Ce consolateur s'appelait alors le cardinal Condulmieri, ou le cardinal de Saint-Clément, d'après l'église qui porte ce nom, et qui formait, pour ainsi dire, son apanage spirituel. C'était, entre toutes les basiliques, celle dont la décoration intérieure prouvait, et prouve encore le mieux aujourd'hui, à quelle hauteur l'art chrétien s'était élevé, longtemps avant la Renaissance. Il fallait trouver un pinceau dont les produits pussent être en harmonie avec les représentations symboliques de l'abside, et avec tous les autres détails d'ornementation, sans doute plus complets alors qu'aujourd'hui, un pinceau qui sût retracer, d'une manière digne du lieu et du sujet lui-même, l'histoire si poétique de sainte Catherine d'Alexandrie. Cette tâche, confiée à Masaccio par son intelligent patron, fut accomplie avec un succès dont il est difficile de se faire une idée,

quand on n'a pas l'habitude de chercher, à travers les ruines des œuvres d'art, et à travers les retouches plus ou moins barbares qu'elles ont subies, la pensée primitive qui les a conçues et la hauteur à laquelle s'est élevé l'artiste en les exécutant. Or, on peut affirmer, si non sans crainte d'être démenti, du moins sans crainte de se tromper, que cette chapelle de Sainte-Catherine fut le plus bel ouvrage de Masaccio. Personne ne contestera que ce ne soit le plus complet et le plus considérable, sous le rapport des dimensions, puisque, dans la fameuse fresque de Florence, il ne fut que le continuateur ou le collaborateur de Masolino. Ici, tout est l'ouvrage du même pinceau et le produit d'une seule et même inspiration ; et les diverses parties du drame, ingénieusement liées les unes aux autres, sont traitées avec cette simplicité respectueuse qui est la première condition du succès dans ce genre de représentations. Il se trouve que la scène la plus imposante est aussi la mieux conservée; c'est celle où la sainte, qu'on reconnaît à son geste et à son attitude héroïque, défie le pouvoir des idoles. Dans ce premier compartiment, beaucoup moins maltraité que les autres, elle conserve encore presque toute sa beauté, ainsi que dans le second, où elle convertit la fille de l'empereur Maximin ; mais dans le troisième, où elle paraît disputant avec les docteurs, elle n'est plus reconnaissable qu'à son vêtement bleu et au mouvement gracieusement ondulé de son corps souple et frêle. Dans le quatrième, où elle est vue en prière et de profil, entre deux roues, elle est admirable de pose et d'expression, et, dans le dernier de tous, on la voit qui s'incline doucement sous la main du bourreau qui va frapper. Au-dessus, on voit une tête séparée du tronc : c'est celle de la fille de Maximin, martyrisée la première.

Ce visage, bien que défiguré encore plus par la retouche que par le coup du bourreau, révèle une telle placidité dans la victime avant d'être frappée, et les lignes décrites par le corps, en s'affaissant, sont si bien mises en harmonie avec ce qui reste d'expression dans les traits, que l'imagination du spectateur, pour peu qu'elle soit aidée par son émotion, recompose en partie l'œuvre de Masaccio, en dépit des ravages qu'y ont faits, à plusieurs reprises, des mains profanes et mal habiles.

Ce procédé de recomposition ne s'applique pas aussi facilement aux fresques du mur opposé; car, outre qu'elles ont été défigurées, comme les précédentes, par des retouches successives, il y a des compartiments qui ont été mutilés, et d'autres entièrement détruits, de sorte qu'il ne reste plus que quelques groupes épars, difficiles à lier entre eux. Il n'en est pas de même du crucifiement qui occupe l'espace intermédiaire entre les deux autres compositions. Celle-ci est traitée avec une profondeur de sentiment et une sobriété de moyens qui rappellent la manière de fra Angelico, auquel on serait tenté de croire que plusieurs détails accessoires et même la figure du Christ en croix auraient été empruntés, si cette supposition ne rencontrait pas des difficultés chronologiques. La lourdeur du pinceau qui a passé sur toutes ces têtes a fait que les caractères et même les contours sont presque partout effacés. Il y a un groupe cependant qui a conservé, en grande partie, son accent pathétique; c'est celui où la Vierge évanouie est soutenue par les saintes femmes, et devant lequel Raphaël lui-même dut s'arrêter avec admiration, s'il est vrai qu'il s'en soit inspiré en composant le tableau de la Mise au tombeau, qu'on voit au palais Borghèse.

Le succès de ces trois grandes compositions dut concilier à leur auteur un surcroît de faveur, non-seulement auprès du cardinal Condulmieri, son premier patron, mais auprès de plusieurs autres dignitaires de l'Église romaine, et sans doute auprès du pape Martin V lui-même, dont Masaccio introduisit le portrait dans un tableau mémorable, qu'il peignit pour l'église de Sainte-Marie-Majeure. Je dis *mémorable*, parce que, suivant le rapport de Vasari, qui fut témoin du fait, Michel-Ange s'étant arrêté un jour pour contempler l'ouvrage dont je parle, en fit le plus grand éloge, en ajoutant quelques remarques sur les personnages qui y étaient représentés. Ce témoignage d'un juge tellement compétent était une raison de plus pour regretter la perte d'un monument si précieux, qui avait disparu depuis si longtemps ; eh bien, si l'on compare la description que nous en a laissée Vasari avec un tableau qui se voit dans le musée de Naples, et qui a été attribué, par les uns à Giottino, par les autres à fra Angelico, on trouvera, dans un état de conservation très-satisfaisant, cette peinture tant admirée par Michel-Ange, dans laquelle l'artiste a représenté la fameuse légende de Notre-Dame des Neiges, qui donna lieu à la fondation de l'église de Sainte-Marie-Majeure. On y voit le pape Libère qui, sous les traits de Martin V, trace sur la neige dont le sol est couvert, les fondements de la basilique, au milieu d'un cortége imposant de cardinaux et autres personnages, tous peints d'après nature, et contribuant, par l'expression de leurs traits, par la dignité de leur maintien et par la richesse de leurs costumes, à rendre la scène plus solennelle. Toute cette partie inférieure du tableau est subordonnée à la partie supérieure, où l'on aperçoit les images du Christ et de la Vierge, dont les types res-

semblent beaucoup en effet à ceux du grand maître de l'école mystique.

Vasari nous dit que Masaccio acquit à Rome une très-grande renommée, qu'il devint le collaborateur de Gentile da Fabriano à Saint-Jean de Latran, et, qu'outre les fresques de Saint-Clément et le tableau dont nous venons de parler, il en exécuta plusieurs autres, qui furent tous détruits ou égarés dans les troubles par lesquels Rome fut travaillée (1). Si l'on joint à cette vogue toujours croissante, un imperceptible détail biographique sur l'époque à laquelle il revint dans sa patrie prendre sa revanche des dédains dont il y avait été l'objet, on aura quelque raison de supposer que, même alors, son noble patron ne le perdit pas de vue. Ce Brancacci, dont la fameuse chapelle des Carmes porte le nom, fut précisément choisi par la république de Florence, momentanément délivrée des Médicis, pour porter à Eugène IV l'offre d'un refuge assuré contre l'orage qui grondait sur sa tête. Cette démarche généreuse était faite en 1433, et, l'année suivante, nous trouvons Masaccio occupé à continuer l'œuvre de Masolino, à la grande satisfaction de tous ceux qui en avaient regretté l'interruption (2).

Eugène IV fut forcé d'accepter l'asile offert par les Florentins. A peine trois ans s'étaient écoulés depuis son élection, qu'une insurrection populaire, tramée par des factieux qui voulaient livrer Rome à Philippe

(1) *Acquistata fama grandissima.... Fece encora molte tavole, che ne' travagli di Roma si son tutte o perse o smarrite.* Vasari, *Vita di Masaccio.*

(2) Le Brancacci dont je veux parler ici est Félix Brancacci, le plus illustre personnage de cette famille, exilé un peu plus tard par Côme de Médicis. Voir la nouvelle édition de Vasari, vol. III, p. 160.

Visconti, vint la replonger dans les horreurs de l'anarchie. Eugène IV eut peine à se sauver sur une barque, de laquelle il pouvait entendre les menaces des sicaires envoyés à sa poursuite, et dont les flèches, lancées des deux rives du Tibre, sifflaient à ses oreilles. Échappé à la mort comme par miracle, il dut s'acheminer naturellement vers la ville Guelfe par excellence où il arriva fort à propos la veille même de la Nativité de saint Jean-Baptiste, qui était la grande fête populaire, dont la solennité fut encore relevée par sa présence (1434).

Bien que les Romains fussent rentrés dans l'obéissance, l'absence du souverain Pontife, prolongée par le concile de Florence, ne dura pas moins de dix années ; mais ces années ne furent perdues ni pour sa gloire personnelle, ni pour celle de l'Église, dans l'intérêt de laquelle il y avait à résoudre trois grandes questions : celle du schisme qui s'agitait en Allemagne, celle de la réunion des deux églises, et celle de la réforme intérieure, qui était peut-être la plus vitale de toutes et dont la solution ne pouvait plus être impunément ajournée. Saint Antonin, qui eut, plus que personne, l'occasion de l'observer de près, signale, entre autres qualités qui le distinguaient, sa libéralité envers les pauvres, sa prédilection pour les religieux austères, son zèle pour la splendeur du culte et pour la propagation de la foi, et sa munificence pour la réparation des églises (1). Ce peu de mots suffit pour nous expliquer la persévérance avec laquelle

(1) *Fuit Eugenius gratiosus aspectu, nec animo minor; liberalissimus ad pauperes, ad reparationem ecclesiarum munificus ; religiosos Deum timentes eximio fovens affectu pariter et effectu ; cultûs divini et christianæ religionis dilatandæ zelator præcipuus.* Pagi, *Breviarium*, etc., vol. IV, p. 519.

Eugène IV poursuivit, dans ses rapports avec les ordres monastiques et avec les artistes, la réalisation de l'idéal ascétique et de l'idéal esthétique, également nécessaires, l'un à l'autre, à l'organisation parfaite de l'Église catholique. Par un bonheur dont il n'y a pas un autre exemple dans l'histoire de la Papauté, il put voir ce double vœu réalisé dans l'enceinte du même couvent, d'un couvent dont il fut lui-même le patron et comme le fondateur spirituel, puisque ce fut en vertu d'une bulle émanée de lui (1436) que des moines dégénérés en furent chassés, pour faire place à des moines réformés. Ce couvent était celui de Saint-Marc à Florence, ces moines étaient des Dominicains retrempés par une règle plus rigoureuse, et qui devaient avoir bientôt saint Antonin pour prieur, le savant Thomas de Sarzane pour bibliothécaire, et Angelico da Fiesole pour peintre de leur église et de leurs cellules.

Ainsi, pour continuer le mouvement d'ascension dans le choix des peintres qui devaient décorer les basiliques Romaines, Eugène IV, après avoir rendu Masaccio aux Florentins, méditait de leur enlever, sans retour, fra Angelico. Là ne se bornait pas son ambition. En voyant la première porte de Ghiberti, placée sur ses gonds depuis dix ans, il conçut la pensée d'en faire exécuter une semblable, par le même artiste, pour la basilique de Saint-Pierre, et, si cette intention ne fut jamais réalisée, ce ne fut ni la faute de Ghiberti, ni celle de son patron, qui, entre autres témoignages de sa bienveillance, le chargea de lui faire une mitre en or, pour les solennités qui allaient avoir lieu devant l'Empereur et les prélats grecs, à l'occasion du grand concile de 1439. Il s'agissait d'un travail qui devait surpasser tout ce qu'on

avait vu de plus rare en ce genre, non-seulement pour le fini de l'exécution, mais aussi pour le prix de la matière, qui ne s'élevait pas à moins de 30,000 ducats d'or (1).

Eugène IV regardait comme une partie importante du culte l'éducation musicale des enfants attachés au service des autels, et c'est à lui qu'est due la fondation du premier établissement de ce genre dont il soit fait mention dans l'histoire de l'Église, avant le concile de Trente. Il voulut qu'une école de jeunes clercs, âgés de dix à quinze ans, tous nés d'une légitime union, fût attachée au service de la cathédrale de Florence, et que leur éducation religieuse, morale et littéraire fût dirigée de manière à les élever pour le ministère des âmes. Qui ne voit, dans cette première ébauche, le germe de l'institution salutaire qui devait se répandre un jour du diocèse de saint Charles Borromée dans la chrétienté tout entière (2)?

Le malheur des temps ne permit pas de donner à cette pieuse pensée tout le développement qu'aurait voulu son auteur. Il en fut de même de plusieurs réformes ou entamées, ou projetées. Le schisme et le croissant, voilà les deux spectres qui se dressaient incessamment devant ses yeux, qu'il tenait toujours baissés quand il paraissait en public, comme si sa tête avait fléchi sous le poids des soucis qui l'accablaient. Sa rentrée dans Rome, en 1443, ne fut rien moins que triomphale. L'année suivante fut la plus néfaste de toutes, à cause du désastre de Varna, désastre imputé à son propre neveu, le cardinal François Condulmieri, qu'on accusait d'avoir manqué non pas de courage,

(1) Vasari dit que Ghiberti *ricevette infinite grazie, e per se e per gli amici, da quel pontefice, oltra il primo pagumento*

(2) Pagi, *Breviarium*, etc., vol IV, p. 580.

mais de vigilance. En même temps, la mort de saint Bernardin de Sienne privait la Papauté de son instrument le plus populaire pour la prédication de la croisade. Moins de trois ans après, Eugène IV terminait lui-même sa laborieuse carrière, après en avoir signalé la fin par trois grands actes : la nomination de saint Antonin à l'archevêché de Florence, l'intronisation de l'art chrétien au Vatican dans la personne de fra Angelico da Fiesole, enfin l'élévation de Thomas de Sarzane à la dignité de cardinal, pour préparer son avénement au trône pontifical.

En effet, l'Église catholique, dans ses plus beaux jours, n'eut jamais un chef qui lui procura tant de genres de gloires à la fois. Nicolas V (ce fut le nom que prit le nouveau pape) avait passé toute sa vie dans le commerce des savants ou dans le commerce des saints. On l'appelait dans sa jeunesse *le pauvre étudiant de Sarzane*, et ce souvenir fut en partie la source de cette générosité pleine de tendresse qui donnait tant de prix à ses bienfaits. Jamais rejeton de noble race ou de dynastie régnante ne montra un si touchant contraste entre la grandeur de son rang et la simplicité de ses habitudes. Sa pauvreté n'avait pas été non-seulement pour lui un utile apprentissage ascétique ; en lui procurant des bienfaiteurs en qui la bienfaisance était la moindre des vertus, elle lui fit éprouver toutes les douceurs de la reconnaissance jointe à l'admiration ; et comme l'humilité marchait en lui de pair avec les trésors de science vraiment lumineuse qu'il allait grossissant tous les jours, il en résultait une élévation habituelle de sentiments et de vues, qui se communiquait plus ou moins à tous ceux qui étaient dignes de le comprendre. Sous ce dernier rapport, son bonheur dut dépasser ses espérances. Jamais la cour pontificale,

avant ni après lui, ne présenta un pareil spectacle. On était encore dans le premier enivrement causé par la résurrection des monuments de la littérature classique; mais au lieu de n'y voir qu'une source de jouissances purement littéraires, comme au siècle de Léon X, on y puisait un nouvel enthousiasme pour la défense de ces malheureux Grecs que le sabre musulman menaçait d'exterminer. Aussi les plus habiles négociateurs employés par Nicolas V, auprès des puissances tièdes ou récalcitrantes, joignaient-ils aux arguments diplomatiques le culte des lettres grecques et latines, au nom desquelles on pouvait faire appel à la sympathie des âmes généreuses qui avaient reçu ou aspiraient à recevoir un commencement d'initiation. Le type de ces diplomates lettrés, qui voyaient dans les Grecs d'Orient non-seulement des frères en Jésus-Christ, mais aussi les descendants des précepteurs du genre humain, et qui voulaient les sauver à ce double titre, était ce Sylvius Æneas Piccolomini, plus tard pape sous le nom de Pie II, en qui la longue pratique des affaires et son immense érudition ne refroidirent jamais l'enthousiasme. Il représentait dignement sa cour et son époque dans ce qu'elles avaient de généreux, soit en fait d'intervention au dehors, soit en fait de patronage au dedans, pour la plus grande gloire de la sainte Église et de l'intelligence humaine. Mais il ne représentait pas Nicolas V tout entier, qui était un personnage ecclésiastique avant tout, dans l'acception à la fois la plus humble et la plus élevée de ce mot, et qui, entre tous les attributs de l'Église, dont il était le chef visible, préférait celui d'épouse mystique de Jésus-Christ. La glorification de cette épouse par tous les moyens qui étaient en son pouvoir, fut le but suprême de son pontificat. C'était pour elle, et comme pour

ajouter à sa parure, qu'il voulait déployer, dans tout ce qu'il entreprenait, la grandeur et la magnificence qui caractérisèrent, non pas ses œuvres, qui restèrent inachevées, mais ses projets. Même dans les petites choses, comme les vases et les ornements d'église, et les habits sacerdotaux, il voulait qu'on vît une sorte de reflet de la Jérusalem céleste. Aussi avait-il fait appel au génie des plus habiles orfèvres, pour exécuter les nombreux chefs-d'œuvre dont il avait enrichi le trésor de saint Pierre, et qu'il énumérait avec une naïve complaisance, dans son allocation suprême (1).

C'est dans ce document testamentaire, conservé par son biographe, qu'il faut chercher le but et l'esprit de tous ses actes Le pontife moribond y déclare solennellement que ce n'est ni par ambition, ni par vaine gloire, ni par le désir d'immortaliser son nom et son règne, qu'il a entrepris de si grandes choses, mais pour accroître l'autorité de l'Église romaine et la dignité du siége apostolique aux yeux de toute la chrétienté (2).

Les grandes choses pour lesquelles il plaidait ainsi, à sa dernière heure, étaient surtout les travaux de restauration et de construction par lesquels, complétant l'œuvre ébauchée par son prédécesseur, il avait changé l'aspect de la ville de Rome. Plusieurs des églises primitives, consacrées par le souvenir des apôtres et des premiers martyrs, étaient tombées en ruine; leur reconstruction fut la première tâche que sa piété s'imposa, et les fidèles purent de nouveau aller prier dans

(1) Voir la Vie de Nicolas V par le savant Manetti, dans Muratori, tom. III. part. II, p. 908.

(2) *Quibus quidem nos causis, non ambitione, non pompâ, non inani gloriâ, non famâ, non diuturniori nominis nostri propagatione, sed majori quâdam Romanæ ecclesiæ auctoritate, et ampliori Sedis Apostolicæ apud cunctos christianos populos dignitate. . .* Ibidem, p. 949.

les sanctuaires que la barbarie des temps leur avait fermés. Des réparations considérables et urgentes furent faites aux basiliques de Saint-Jean de Latran, de Sainte-Marie-Majeure, de Saint-Laurent, de Saint-Paul hors des murs, sans parler d'une foule d'autres églises, oratoires et couvents qui furent ou bâtis, ou réparés, ou décorés, ou agrandis au frais du trésor pontifical.

Mais c'était au Vatican, près des reliques des saints apôtres, que Nicolas V voulait déployer toute la magnificence que comportait le progrès des arts et de toutes les branches des connaissances humaines à cette époque si féconde en découvertes et en chefs-d'œuvre. La description détaillée que nous a laissée son biographe du système d'édifices qu'on aurait pu appeler la cité Vaticane, a quelque chose de fabuleux qui transporte l'imagination du lecteur dans les pays où les demeures des dieux et des rois se construisaient sur des proportions colossales ; ou plutôt, c'est un beau rêve, suggéré par le souvenir de la sainte montagne de Sion avec son temple et ses vastes portiques au-dessus desquels étaient distribuées les habitations de ceux qui offraient pour le peuple les prières et les sacrifices. Nicolas V voulait une distribution réglée d'après le même plan, avec un point central vers lequel tout convergerait comme à Jérusalem ; mais il voulait que l'édifice principal et les parties accessoires offrissent des proportions correspondantes à la force expansive de l'Église universelle, et à la place immense qu'elle occupait dans l'histoire du monde.

Dans la pensée de Nicolas V, le Vatican devait être, pour toute la chrétienté, ce qu'avait été la grande colonne milliaire du Forum pour l'empire Romain, c'est-à-dire le lieu d'où devaient partir et où devaient aboutir les messagers du grand empire spirituel, char-

gés de porter, dans toutes les directions, les paroles de vie, de vérité et de paix. Pour qu'aucun genre d'autorité ne manquât à ces messagers, à côté des inspirations de la science divine, devaient se trouver les traditions de la science humaine, consignées dans les monuments du génie grec et latin, que l'auteur de cette magnifique combinaison faisait venir et traduire à grands frais; et son ardeur à poursuivre ce genre de conquêtes, fut couronnée d'un tel succès, qu'il parvint à réunir jusqu'à cinq mille manuscrits, c'est-à-dire la plus riche collection qu'on eût encore vue depuis la dispersion de la bibliothèque d'Alexandrie. Tous ces trésors étaient ordonnés et dispensés d'après un certain ordre hiérarchique, réglé sur leur importance respective et sur le degré de lumières qu'ils offraient à l'intelligence humaine. Un ouvrage qui pouvait aider à pénétrer dans les profondeurs de l'Écriture sainte était mis au-dessus de tout, et un manuscrit contenant soit quelque opuscule d'un Père de l'Église, soit quelque commentaire qu'on avait cru perdu, était accueilli comme un envoi du ciel. Parmi les lacunes qui restaient à remplir, il y en avait qui étaient plus douloureusement senties, et qui provoquaient de la part de Nicolas V des actes de générosité dans le genre de ceux d'Alexandre, quand il conquérait l'Asie. Une récompense de cinq mille ducats fut promise à celui qui apporterait l'Évangile de saint Matthieu dans la langue originale. C'était, de toutes les conquêtes bibliographiques, celle à laquelle il attachait le plus de prix.

Quelque riche qu'il fût en manuscrits grecs et latins, il ne se consolait pas de ne pas voir figurer les histoires de Tite-Live et de Tacite à côté de celles d'Hérodote, de Thucydide et de Xénophon ; mais ici, c'était plutôt la passion du collecteur que la curiosité du littérateur,

qui était en jeu ; car la biographie de Nicolas V nous laisse apercevoir en lui une prédilection marquée pour les monuments du génie grec, et il fallait que ses jouissances, en les lisant, eussent été bien vives et qu'il les crût bien légitimes, pour qu'au moment de paraître devant Dieu, il le remerciât de lui avoir donné le goût des lettres et les facultés nécessaires pour les cultiver avec succès (1).

Pour ce qui est de la statuaire antique, dont les moindres débris étaient alors recherchés avec passion, Nicolas V ne paraît pas s'être beaucoup préoccupé de ce genre de découvertes, soit qu'il ne les appréciât pas à leur juste valeur, soit que la sculpture, dans la plupart des œuvres qui reparaissaient au grand jour, lui parût entachée d'idolâtrie ou de servilité. C'est sans doute à cette espèce d'antipathie qu'il faut attribuer le peu d'encouragement que trouvèrent auprès de lui les sculpteurs contemporains. Et s'il fit une exception en faveur de Bernardo Rossellini, ce fut précisément parce qu'il sacrifia les succès qu'il ne tenait qu'à lui d'obtenir comme sculpteur, à la gloire de le servir, comme architecte, dans l'exécution de ses magnifiques projets.

Nicolas V motive très-bien, dans sa dernière allocution, l'importance qu'il attachait aux grands travaux d'architecture. Il était persuadé qu'une combinaison bien entendue d'édifices décorés avec goût et imposants par leurs dimensions, ferait sur les pèlerins et sur les étrangers, curieux ou dévots, une im-

(1) *Quo circa gratias, inquam, agimus tibi, sempiterne Deus, quoniam..... nobis quum adhuc pueri essemus, gratiam concessisti, ut egregiis illis, et non pervulgatis naturæ adminiculis adjuti, ad litterarum studia converteremur....;* etc. Muratori, *ibidem*, p. 953.

pression qui se transmettrait au loin à tous ceux qui avaient là le centre de leur foi, et que l'autorité du Saint-Siége en serait plus respectée. Il savait quel rôle avait joué dans l'histoire du peuple Romain l'aspect du Capitole et la promesse d'éternité qui y était attachée.

Ses architectes mirent donc la main à l'œuvre avec toute l'ardeur que pouvait leur donner la conscience d'une grande tâche, d'une tâche qui aurait pour juges et pour rémunérateurs, de génération en génération, les habitants de la catholicité tout entière. Mais quel était le génie qui oserait entreprendre de réaliser ou même de tracer un plan si vaste et si compliqué ? La mort de Brunelleschi avait précédé l'avénement du nouveau pontife. Michelozzo, son successeur dans la direction des travaux de la coupole de Florence, pouvait à peine suffire à toutes ses entreprises. D'ailleurs, il lui manquait cette hardiesse d'imagination qui avait distingué Brunelleschi et qui n'était pas moins nécessaire que la pureté du goût pour entrer complétement dans les vues de Nicolas V.

Un homme supérieur à Brunelleschi lui-même, sinon pour la pratique, du moins pour la théorie de la science, et qui partage avec lui la gloire d'avoir restauré, sans imitation servile, l'architecture antique, était venu à Rome peu après l'avénement du nouveau pontife, c'est-à-dire quand il méditait déjà les constructions gigantesques, dont nous avons parlé. Cet homme, né à Florence, en 1404, avait brillé, dans sa patrie, par la réunion de toutes les qualités de cœur, d'esprit et de corps, que certains romanciers du moyen âge aiment à concentrer sur leur héros imaginaire ; passionné pour la littérature ancienne, il écrivait le latin mieux que sa langue maternelle, et l'élégance de

son style avait plus d'une fois dérouté les conjectures des érudits (1). Son application incessante, jointe à une sorte de divination scientifique, l'avait initié aux mystères de tous les arts, et l'avait mis sur la voie de plusieurs découvertes importantes, dont il ne prît jamais la peine de revendiquer le mérite (2). Ses connaissances dans les sciences physiques, mécaniques, mathématiques, allaient aussi loin et même plus loin que ne semblaient le permettre l'état de ces diverses sciences à cette époque. Il maniait rarement le pinceau; mais il écrivait pour les peintres, et aussi pour les sculpteurs, des préceptes qui faisaient oublier tous les théoriciens qui l'avaient précédé. En architecture, tout en ne cherchant qu'à rendre Vitruve intelligible, il s'élevait plus haut que lui ; et, dans cette élévation dont il ne paraît pas avoir eu la conscience, il restait fidèle à ses habitudes de déférence et de modestie. Cet homme si universel et si accompli, ce prodige de science et de générosité, ce composé merveilleux du savant, du poète, de l'artiste et du chevalier, dans l'acception la plus chrétienne de ce mot (3), était Léon-Baptiste Alberti.

Avec un si noble caractère et de si belles facultés, la

(1) A l'âge de vingt ans Alberti composa une comédie intitulée *Philodoxeos* qui fut imprimée par Alde Manuce comme l'ouvrage d'un poète ancien.

(2) C'est à lui qu'il faut attribuer l'invention de la chambre obscure, invention qui est ordinairement attribuée à Jean-Baptiste della Porta.

(1) Il y a, dans le vol. XXV de Muratori, une biographie anonyme de Léon-Baptiste Alberti, bien plus intéressante que celle qui a été écrite par Vasari. Ce dernier a fait l'histoire de l'artiste plutôt que celle de l'homme. Il y a un point sur lequel Alberti n'est point chevaleresque, c'est dans son opinion sur les femmes. Il les regardait comme un obstacle à *la dignité* des mœurs dans l'homme, dignité dont il paraît que lui-même ne se départit jamais.

confiance de son nouveau patron lui était assurée d'avance ; et, si elle avait eu besoin d'être justifiée, cette justification fut complète, quand il eut présenté au pape, en 1452, son grand Traité d'architecture, qui l'a fait appeler le Vitruve Florentin Or, s'il était une science, après la théologie, sur laquelle Nicolas V se piquât d'une certaine compétence, c'était l'architecture. Il avait vu de près les créations du génie de Brunelleschi, et il trouvait, dans Alberti, un disciple de ce grand homme, mais un disciple en qui l'admiration pour son maître ou pour son modèle ne nuisait en rien à l'originalité. Son traité pouvait être regardé comme un nouvel hommage rendu à l'antiquité classique ; mais c'était un hommage tempéré par des corrections pleines de justesse et annobli par une indépendance de jugement, sans laquelle il eût été difficile à l'auteur de concilier, comme il l'a fait, l'utilité pratique avec l'intérêt archéologique.

Mais ce n'était pas seulement dans ses œuvres *écrites* que se trouvait la preuve de l'originalité de ses conceptions ; on la voyait encore dans ses œuvres *construites*, dans la façade si élégante et si pittoresque de Santa-Maria-Novella, qui rappelle un peu celle de San-Miniato et les pilastres à fleur de mur de l'étage supérieur du Colysée dans le palais Ruccellaï, transition curieuse du style rustico-gothique au style classique de Bramante, dans l'église de Saint-André à Mantoue, dont la façade, aujourd'hui défigurée, présentait une heureuse imitation d'arc de triomphe, tandis qu'à l'intérieur, une ordonnance régulière de pilastres corinthiens était couronnée par un magnifique entablement ; enfin, dans l'église de Saint-François à Rimini, justement regardée comme le chef-d'œuvre d'Alberti, qui, tout en se laissant influencer par certaines rémi-

niscences d'arcs de triomphe Romains et de temples périptères Grecs, a su ordonner le système de portiques qui entourent cette église, de manière à pratiquer, dans l'intervalle des arcades, sur un soubassement continu, des emplacements pour des tombeaux où devaient reposer les cendres des hommes illustres, quand il y en aurait (1).

Il serait impossible de déterminer, avec quelque précision, la part qui revient à Léon-Baptiste Alberti dans les constructions ordonnées par Nicolas V. En arrivant à Rome, il avait trouvé Bernardo Rossellini en pleine possession de la confiance du saint Père et travaillant, sous sa direction, à l'accomplissement de ses projets gigantesques (2). Ce dernier ne fut pas dépossédé pour faire place au nouveau venu, mais le pape, qui avait été jusqu'alors son propre ministre des travaux publics, sembla se décharger de cette tâche sur Léon-Baptiste Alberti, en se réservant toujours la suprême direction pour l'ordonnance et la décoration des édifices qu'il s'agissait de construire.

Au reste, si l'on prend à la lettre les fortes expressions de Vasari, il y avait de quoi occuper les facultés de plusieurs architectes et les bras de plusieurs milliers d'ouvriers. Nicolas V, nous dit le biographe, *mettait la ville sens dessus dessous* (3). Outre les travaux de construction, il y avait les travaux de réparation, les

(1) J'omets à dessein le chœur de l'église de l'Annonciation, à Florence, parce que c'est la seule entreprise où l'artiste ait échoué.

(2) Vasari dit, en parlant de Nicolas V : *Il detto pontefice era d' animo grande e risoluto, ed intendeva tanto, che non meno guidava e reggeva gli artifici, ch' eglino lui.* Vita di Rossellino.

(3) *Aveva, col suo modo di fabricare, messo tutta Roma sotto sopra.* Vita di Leon-Battista Alberti.

travaux d'alignement, les travaux d'assainissement et même les travaux de fortification qui ne se bornaient pas à l'enceinte de Rome et au château Saint-Ange, mais qui s'étendaient à tout le domaine pontifical, à Cività-Vecchia, à Cività-Castellana, à Narni, à Orvieto, à Spolète ; car Nicolas V, par un sentiment de dignité qui convenait au chef de la chrétienté, voulait que le patrimoine de saint Pierre ne fût plus exposé aux insultes et aux usurpations des turbulents vassaux qui avaient causé tant de soucis à ses prédécesseurs. Bernardo Rossellini remplit sa tâche jusqu'au bout, comme ingénieur militaire ; mais il n'en fut pas de même pour celle qu'il avait entreprise, comme architecte monumental, sous la direction ou avec le concours de Léon-Baptiste Alberti. Les trois avenues de portiques qui devaient conduire du château Saint-Ange à la basilique de Saint-Pierre, ne furent pas même commencées. Le palais pontifical, dessiné sur un plan qui rappelait presque les résidences royales de Thèbes ou de Memphis, se réduisit aux proportions rigoureusement nécessaires au service et à l'habitation d'un souverain de second ordre, et la basilique dont la voûte devait signaler de loin le tombeau du Prince des apôtres, et dont l'abside avait été déjà construite à la hauteur de plusieurs pieds, demeura ce qu'elle avait été jusqu'alors, en attendant que le génie de Bramante et celui de Michel-Ange vinssent agrandir ses dimensions.

Les peintres venus pour décorer tous ces édifices furent-ils plus heureux que les architectes qui avaient été chargés de les construire ?

Quand Nicolas V prit possession du siége pontifical, en 1447, Gentile da Fabriano travaillait encore aux fresques de Saint-Jean de Latran ; mais il était alors

presque octogénaire, et l'on a de très-bonnes raisons de supposer que sa mort eut lieu dans les premières années du nouveau règne. Victor Pisanello, qui avait été son collaborateur, mourut aussi vers la même époque (1). D'ailleurs, il y avait longtemps qu'il avait déposé le pinceau, pour se livrer tout entier à la numismatique. Dans la dernière moitié du pontificat de Nicolas V, un seul peintre restait encore de tous ceux qui avaient été appelés par ses prédécesseurs ; mais ce peintre, qui était Fra Angelico, valait à lui seul une école tout entière, et personne ne l'appréciait mieux que le nouveau Pontife, qui avait vu, pour ainsi dire, éclore, l'un après l'autre, les merveilleux produits de son pinceau, dans le couvent de Saint-Marc. Les fresques qu'il avait commencé à peindre dans le Vatican pour Eugène IV, et qui furent malheureusement détruites sous le règne de Paul III, étaient, à l'avénement de Nicolas V, la plus belle décoration du palais pontifical, tel qu'il existait alors, et leur destruction sera un éternel grief des amis de l'art chrétien contre le vandalisme trop savant du XVIe siècle.

De même qu'Eugène IV, pour représenter les progrès de l'art dans toutes les directions, avait associé au pinceau mystique de Gentili da Fabiano le pinceau savamment naturaliste de Victor Pisanello, de même Nicolas V, qui, dans le domaine de la peinture comme dans celui de la théologie, semble avoir toujours aimé à placer la science à côté, ou si, l'on veut, au-dessous de l'inspiration, voulut avoir à côté de fra Angelico un peintre alors très-célèbre dans l'Italie centrale, et possédant mieux qu'aucun contem-

(1) La mort de Gentile da Fabriano dut avoir lieu à Rome un peu avant le jubilé de 1450, et celle de Victor Pisanello vers 1451. Voir Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, p. 163.

porain la partie scientifique de son art ; je veux parler de Piero della Francesca qui, depuis la mort de Masaccio, était resté sans rival pour les qualités qui caractérisaient la seconde manière de ce grand artiste ; cette supériorité n'était pas la seule à laquelle il eût le droit de prétendre, s'il est vrai qu'il fût plus versé dans la perspective et la géométrie qu'aucun de ceux qui avaient traité cette matière avant lui (1). Il est certain qu'il laissa des écrits où ses disciples puisèrent largement, de son vivant et après sa mort ; il n'est pas moins certain que fra Luca Pacioli, l'un d'eux, eut plus tard l'occasion de communiquer à Léonard de Vinci quelques-unes des découvertes de son maître.

Nicolas V, qui se trompait rarement sur les aptitudes spéciales des hommes qu'il employait, ne demanda pas à Piero della Francesca des tableaux d'autel, ni des images de dévotion ; mais il fit peindre des sujets historiques dans une des chambres de l'appartement supérieur, dans celle-là même où l'on voit aujourd'hui le miracle de Bolsène et la délivrance de saint Pierre ; et, quel que fût le mérite des fresques que ces deux chefs-d'œuvre ont remplacées, personne ne sera tenté de reprocher au pape Jules II de les avoir détruites.

Mais il est impossible d'avoir la même indulgence pour Paul III, qui détruisit, vers le milieu du xvie siècle, l'un des plus précieux ouvrages de fra Angelico, pour faire place à un escalier. C'était une grande fresque représentant plusieurs traits de la vie de Notre-Seigneur, particulièrement ceux qui se rapportent au grand mystère de l'Eucharistie. Cette composition, éminemment mystique, couvrait les murs d'une chapelle qu'on appelait la chapelle du Saint-Sa-

(1) Vasari, *Vita di Piero della Francesca.*

crement, et l'artiste avait placé, dans la partie inférieure, l'empereur Frédéric III, le pape Nicolas V et plusieurs autres personnages humblement agenouillés. Pour comprendre l'empressement que mit le nouveau pape à décorer cette espèce de sanctuaire domestique, il faut savoir que, dès les premiers jours de son règne, il avait montré une dévotion toute spéciale pour le Saint-Sacrement, et qu'on avait vu, pour la première fois, depuis le commencement du siècle, un Souverain Pontife le porter à pied dans les processions. Ce spectacle édifiant et tout nouveau pour la population Romaine, fut renouvelé à plusieurs reprises, pour obtenir du ciel, tantôt la cessation d'un fléau, tantôt la prompte pacification de tous les peuples chrétiens, afin de les armer ensuite contre les Turcs ; car ce grand homme, pendant toute la durée de son pontificat, ne cessa jamais de négocier et de prier dans ce but, agissant au rebours de la fameuse maxime des hommes d'État, et ne se lassant pas de répéter à toute la chrétienté : *Si vis bellum, para pacem.*

Outre cette chapelle du Saint-Sacrement, dont chaque pierre aurait dû être conservée comme une relique, Nicolas V se fit bâtir dans le Vatican un oratoire de dimensions encore plus étroites, qui a échappé, comme par miracle, au vandalisme raffiné des siècles suivants, et qui, après un long et salutaire oubli, est devenu le but d'un pèlerinage obligé de la part de tous ceux qui perçoivent ou qui ont la prétention de percevoir les beautés ineffables de l'art chrétien ; de sorte qu'aujourd'hui la chapelle du pape Nicolas est aussi connue que la basilique de Saint-Pierre.

L'artiste vraiment angélique que le Souverain Pontife chargea de la décoration de cet oratoire, n'avait encore exécuté aucune composition d'une aussi grande

étendue. Il s'était exercé presque exclusivement sur des sujets tirés de l'histoire du Nouveau Testament, et particulièrement sur les épisodes les plus touchants de la Passion de Notre-Seigneur ; mais il n'avait pas encore abordé, autrement que dans des miniatures, le genre historique ou légendaire. Cette considération n'arrêta ni le peintre ni son patron. Du moment où il s'agissait de tracer des actes inspirés par l'enthousiasme de la foi, fra Angelico se trouvait dans son élément naturel, et le succès avec lequel il s'acquitta de cette tâche, qui fut la dernière de toutes, prouva que, malgré les progrès de l'âge, sa pieuse imagination n'avait pas vieilli.

Il représenta donc, sur les trois côtés de la chapelle en deux séries de compositions superposées, les principaux traits de l'histoire de saint Laurent et de saint Étienne, ces deux héros du christianisme, dans une même commémoration poétique, comme ils ont coutume de l'être dans l'invocation des fidèles, depuis qu'un même tombeau a réuni leurs cendres dans l'ancienne basilique de Saint Laurent hors des murs.

La Consécration de saint Étienne, la Distribution des aumônes, et surtout la Prédication, sont trois tableaux aussi parfaits dans leur genre que tout ce qui est sorti du pinceau des plus grands maîtres, et l'on imaginerait difficilement un groupe mieux conçu quant à l'ordonnance, et plus gracieux quant aux attitudes et aux formes, que celui des femmes assises qui écoutent le saint prédicateur ; et, si le fanatisme forcené des bourreaux qui le lapident n'est pas rendu avec toute l'énergie désirable, cela tient à une glorieuse impuissance de cette imagination angélique, trop exclusivement nourrie d'amour et d'extase, pour qu'elle pût jamais se familiariser avec des scènes dramatiques où les

passions haineuses et violentes étaient mises en jeu.

Les figures sont drapées avec autant de noblesse que d'élégance, et ce genre de mérite, qui est commun à tous les ouvrages de fra Angelico, est plus frappant dans celui-ci, à cause de l'exacte observation du costume, qu'il copia d'après les monuments de la primitive Église. Cette exactitude ne se retrouve pas dans les compartiments inférieurs, où l'auteur, à cela près tout aussi heureusement inspiré, a représenté les traits analogues de la vie de saint Laurent.

Indépendamment des sentiments que fait naître la vue de ce chef-d'œuvre dans l'âme de tout spectateur bien préparé, il est difficile de se défendre d'une certaine émotion de tristesse, en pensant aux circonstances qui en accompagnèrent l'exécution et à la destinée du généreux Pontife qui en fut l'ordonnateur. C'était là qu'il venait épancher son cœur chargé d'indicibles angoisses, et apprendre des deux martyrs, dont il avait les images sous les yeux, à porter héroïquement sa croix jusqu'au bout, car celle de Nicolas V ne fut pas légère, et l'on peut dire que ses épreuves allèrent toujours en s'aggravant jusqu'à la fin de son règne. Ses trois grandes préoccupations avaient été la célébration du jubilé, tombé en désuétude depuis le xive siècle ; la pacification de la chrétienté, comme préliminaire d'une croisade contre les Turcs; enfin, la transformation de la ville de Rome, de manière à ce qu'elle devînt la capitale du monde sous le rapport intellectuel et monumental, comme elle l'était déjà sous le rapport religieux.

Le jubilé de 1450 fut aussi solennel qu'on pouvait l'attendre après une si longue interruption. Les routes qui conduisaient à Rome ressemblaient, dit un contemporain, à de longues fourmilières qui s'éten-

daient à perte de vue (1) ; et telle était la foule qui encombrait les rues et les églises, qu'il fallut réduire la durée des stations à cinq jours et même à trois, au lieu de quinze. A la dévotion immémoriale pour les tombeaux des saints Apôtres, se joignait le vif intérêt qu'on prenait partout à la question orientale et à la délivrance de Constantinople, tous les jours plus menacée; mais ce qui attirait surtout les pèlerins d'Italie, c'était la canonisation de Bernardin de Sienne, le saint le plus populaire qui eût paru dans la péninsule depuis des siècles, le fondateur d'une famille religieuse dont les colonies étaient dès lors si nombreuses qu'elles envoyaient, cette année-là même, jusqu'à trois mille députés au chapitre général de l'ordre, dans le couvent d'*Araceli*, bâti sur l'emplacement du temple de Jupiter et habité alors par une milice qui avait aussi ses héros, et même des héros qui levaient des armées et aidaient à gagner des batailles, comme ce Jean Capistran, né sur le sol vendéen, et venu, aussi lui, dans cette occasion solennelle, au grand jubilé, pour prendre le dernier mot d'ordre du général en chef de la chrétienté, avant d'aller chercher la mort et la palme du martyre dans les champs de Belgrade.

Pendant la tenue de ces grands jours, Rome n'offrit pas de spectacle plus touchant que celui de cette multitude de pèlerins montant à ce nouveau Capitole, pour voir, dans ce couvent transformé en hospice, huit cents moines recueillant et soignant les malades, tant indigènes qu'étrangers, et réveillant ainsi, dans les âmes tièdes, la ferveur du sacrifice avec celle de la prière.

Mais, sur un autre point, le deuil vint se mêler à

(1) Voir la Vie de Nicolas V, par Giannozzo Manetti, lib. II.

l'édification, et une catastrophe affreuse fit saigner pour longtemps le cœur paternel de Nicolas V.

Le jour où l'on devait montrer le Saint-Suaire dans la basilique du Vatican, le pont Saint-Ange s'étant trouvé trop étroit pour la foule énorme qui s'y pressait, il en résulta un choc irrémédiable entre les deux courants de pèlerins dont les uns furent foulés aux pieds, les autres noyés dans le Tibre. Le nombre des victimes s'élevait à plus de deux cents, et quand, après les lamentations de ce jour néfaste vinrent les lamentations des funérailles, Rome sembla déposer sa couronne de fête, pour se couvrir d'un voile funèbre, par sympathie pour son pasteur, qu'attendait une autre épreuve. Parmi les pèlerins que le jubilé avait attirés au Vatican, se trouvait une vieille femme presque octogénaire qui ne venait pas seulement pour saluer le tombeau du Prince des apôtres; elle venait le saluer lui-même dans la personne de son successeur, et ce successeur était son fils. Qu'on se figure les émotions de ce fils bénissant la pauvre veuve de Sarzane, en retour de tant de bénédictions maternelles ; mais qu'on se figure sa douleur, en apprenant qu'elle était morte à Spolète, sans avoir pu regagner le lieu que tant de souvenirs lui rendaient si cher !

Ainsi les joies de ce fameux jubilé furent mêlées de beaucoup d'amertume pour celui qui le célébra, et, dans la période qui suivit cette célébration, ce furent les joies qui diminuèrent et les amertumes qui augmentèrent. En vain le pape faisait prêcher la paix entre les chrétiens, et la croisade contre les Turcs, par des missionnaires comme saint Jean Capistran, saint Antonin et saint Jacques de la Marche ; en vain avait-il à son service, ou plutôt au service de l'Église universelle, des négociateurs comme Piccolomini, Cesarini

et Nicolas de Cuse ; en vain faisait-il frapper des médailles sur le revers desquelles ses angoisses étaient figurées sous l'emblème significative d'une croix entrelacée de branches d'olivier ou de palmes de martyre (1); la prédication, la diplomatie et la numismatique furent également impuissantes à calmer, dans l'Europe occidentale, les animosités municipales, nationales ou dynastiques. En Allemagne même, où le danger de l'invasion musulmane était plus imminent, on marchandait au pape les secours pécuniaires, comme si l'Empire n'avait été composé que de villes hanséatiques. Les yeux s'ouvrirent enfin, quand Constantinople eut succombé. A la vue du Croissant flottant, pour la première fois, sur l'autre rive de l'Adriatique, les Italiens comprirent que, s'ils ne mettaient pas un terme à leurs discordes, ils auraient bientôt à combattre pour leurs autels et pour leurs foyers ; et cette crainte, gagnant de proche en proche les républiques et les princes, leur fit conclure une paix sérieuse qui devait durer vingt-cinq ans. Mais il était trop tard; trop tard pour l'empire d'Orient, dont la capitale était irrévocablement perdue, trop tard pour l'Occident qui se trouvait à découvert par cette perte ; trop tard surtout pour le Souverain Pontife dont le cœur, brisé par cette nouvelle. ne fit plus que s'affaiser jusqu'à son dernier soupir ; et les fanfares qui annonçaient aux Romains la conclusion de cette paix tant désirée, se confondirent presque avec le glas funèbre de sa mort (1455).

Nicolas V fut-il plus heureux dans son projet de transformer la ville de Rome et d'en faire la merveille monumentale du monde moderne ? Hélas ! c'est à

(1) Ces médailles sont gravées dans Ciaconius, tom. II, p. 969.

peine si on a conservé quelque souvenir de ses travaux de restauration, auxquels on doit cependant la conservation de plusieurs édifices, païens ou chrétiens, qui, sans lui, ne se seraient peut être jamais relevés de leurs ruines, comme le Panthéon d'Agrippa, Sainte-Praxède, Saint-Théodore et d'autres églises que leur délabrement avait rendues peu à peu désertes.

Quant aux constructions gigantesques qui devaient décorer les abords du Vatican et en couronner les hauteurs, les unes n'existèrent que dans la pensée du pape et de ses architectes, les autres se ressentirent des malheurs des temps et des rudes épreuves auxquelles fut mise sa grande âme, dans les dernières années de son pontificat. Les dangers de la chrétienté lui imposaient, à lui encore plus qu'aux autres, des sacrifices impérieux, et nous savons, par le témoignage d'un auteur contemporain, qu'à ses yeux, les besoins de la paix devaient être subordonnés aux besoins de la guerre, de même que la vie active devait être subordonnée à la vie contemplative (1). Il consacrait donc à l'armement d'une flotte les réserves du trésor pontifical ; mais il ne pouvait s'empêcher d'en détourner encore quelques milliers de ducats pour faire acheter, par ses émissaires, des manuscrits grecs, partout où il y avait des fugitifs de Constantinople. C'était comme la dernière passion terrestre de cette âme aussi noble que pure, celle dont il lui coûtait le plus de se dépouiller ; et cependant, elle ne lui avait pas toujours porté bonheur ; car c'était au nom de

(1) *Intelligebat, non solum duo esse vivendi genera, alterum contemplativum, alterum activum; sed rursus actionum alias esse bellicas, alias urbanas : quidquid temporis ab intelligentia rerum admirabilium atque divinarum supererat, id omne ita ad virtutes bellicas transferebat, ut urbanas à se nunquam rejiceret.* Ciaconius, *Vita Pontificum*, vol. II, p. 959.

cette même antiquité, dont il exhumait et faisait traduire les monuments, que le républicain Porcari avait voulu l'assassiner. Cette collection si précieuse de livres grecs et latins, qu'il croyait laisser, en quelque sorte, sous la protection immédiate de saint Pierre, loin d'être transmise intacte à ses successeurs, comme il l'avait espéré, eut besoin, très-peu d'années après sa mort, d'être recommandée à l'attention du pape Calixte III par le savant Filelfe, aux yeux de qui la perte d'un seul de ces manuscrits était une calamité publique.

Ainsi, Dieu permit que l'un des plus grands hommes qui eussent occupé le trône pontifical depuis saint Grégoire, échouât, plus ou moins, dans presque toutes ses entreprises, quoiqu'elles eussent pour objet la gloire du nom chrétien, ou le salut des âmes, ou le progrès légitime des intelligences. En parcourant les chambres du Vatican, on y cherche en vain quelque inscription qui le rappelle, et, si l'on était au courant de son histoire, on serait tenté de lui appliquer la fameuse phrase de Tacite et de dire que son image y brille d'autant plus qu'on ne l'y voit pas. Son souvenir ne vit aujourd'hui que dans cette humble chapelle peinte avec tant d'amour par fra Angelico, et c'est là que le pieux voyageur aime à payer, autant qu'il est en lui, l'arriéré d'une longue dette de reconnaissance à la mémoire trop négligée de Nicolas V.

Nous avons déjà parlé de son goût pour le commerce des savants et pour le commerce des saints. A mesure qu'il approcha de son heure suprême, ces derniers devinrent insensiblement l'objet d'une préférence exclusive; outre ceux qui, comme fra Angelico, étaient attachés à son service, il fit venir, de la Chartreuse de Florence, deux moines qu'il y avait connus pendant

son séjour dans cette ville, et dont la réputation de sainteté promettait de répandre un surcroît de bénédictions sur ses derniers jours. Il les aimait, d'abord à cause des dons qui resplendissaient en eux, ensuite parce qu'ils étaient Chartreux, c'est-à-dire membres de cette famille religieuse à laquelle avait appartenu le bienheureux Nicolas Albergati, le plus chéri de ses bienfaiteurs. Ce souvenir donnait à sa vénération pour ces deux moines, un caractère de tendresse qu'il n'éprouvait pas pour les autres, malgré toute leur sainteté. Il voulut les avoir, non-seulement dans la même ville et dans le même palais que lui, mais dans une chambre voisine de la sienne, afin de pouvoir aller épancher son cœur dans le leur, quand ses amers soucis lui en feraient éprouver le besoin. « Un soir, » dit un de ses biographes, « le saint Père entra seul « dans la chambre qu'ils occupaient; et, comme ils « voulaient se lever par respect pour sa présence, il « leur commanda de se rasseoir et, s'étant assis lui-« même avec eux, il leur demanda s'il y avait au « monde un homme plus malheureux que lui; puis « il leur déclara, avec un accent de trouble et d'an-« goisse, que, s'il n'avait pas craint de manquer à ses « devoirs, il aurait renoncé à la dignité pontificale, « pour redevenir, comme autrefois, maître Thomas « de Sarzane, quand il goûtait plus de joie en un seul « jour qu'il n'en goûtait alors dans une année tout « entière; et, en achevant ces paroles, il se mit à « pleurer avec abondance (1). »

C'était au plus fort des tribulations que lui suscitait la froideur des princes chrétiens pour la guerre sainte. On peut dire qu'il en était alors à sa station du jardin

(1) Muratori, tom XXV, p. 286.

des Olives, et que lui aussi trouvait trop amer le calice qui lui était présenté. Cette amertume ne venait point de l'excès de ses souffrances, qui auraient abattu tout autre courage que le sien, mais de la honte que faisait à son règne et au nom chrétien la prise de Constantinople par les Turcs; car c'était cette catastrophe qui lui avait porté le coup mortel, et l'on observa qu'à dater du jour où il en fut instruit, la joie fut bannie de son regard et le sourire de ses lèvres.

On se figure sans peine le rôle que joua, dans cette dernière partie de sa vie, la petite chapelle dont nous avons parlé plus haut. De même que les peintures qui la décorent furent le dernier ouvrage du peintre, de même l'épitaphe du peintre, qu'on dit avoir été composée par Nicolas V, durent être les dernières lignes tracées par sa main défaillante; car il lui survécut à peine quelques semaines, et ce n'est pas une médiocre gloire pour l'art chrétien qu'on puisse dire avec quelque vraisemblance, que le souvenir de fra Angelico fut mêlé à ses dernières aspirations :

Et in novissimo die desideraverunt aliquid oculi tui.

Si seulement Dieu lui avait accordé de vivre une année de plus, pour entonner, avant de mourir, le chant d'actions de grâces, après la grande victoire de Belgrade, remportée par quarante mille chrétiens sur cent cinquante mille musulmans, sous les auspices de Jean Huniade et de Jean Capistran, caractères héroïques, chacun à sa manière, et faits pour accomplir ensemble de grandes choses!

Le pape qui avait succédé à Nicolas V, méritait cette consolation. C'était un vieillard presque octogénaire; mais son sang Espagnol, loin d'être glacé par l'âge,

lui donnait des élans d'ardeur et de foi qui faisaient honte à la jeunesse. Sa haine contre les soldats du Croissant ressemblait à celle qu'Annibal avait jurée aux Romains. Son premier acte, après son couronnement, avait été de s'engager, devant Dieu et devant les hommes, au nom de la Très-Sainte Trinité, à poursuivre les ennemis du nom chrétien, par les armes, par les interdits, par les exécrations et par tous les moyens qui seraient en son pouvoir (1). Bientôt les faits répondirent aux promesses. Avec des missionnaires comme Jean Capistran qui soulevait les masses, un crucifix à la main, avec des orateurs comme Piccolomini qui faisait pleurer tout un auditoire de diplomates, à la diète de Ratisbonne, avec l'impulsion que l'énergique vieillard savait donner à tout, du haut de la chaire de Saint-Pierre, on eut enfin une armée qui aurait été digne de Godefroy de Bouillon, et le Croissant recula devant la bannière de la croix. Une dernière occasion se présentait de sauver la Grèce ; mais Calixte III ne fut pas écouté. Lui seul, entre tous les princes chrétiens, envoyait des secours et des encouragements au héros Albanais Scanderbeg, qui tenait encore les Turcs en échec. Lui seul signalait à l'admiration de l'Europe les exploits merveilleux de l'héroïne Grecque de Mitylène, et les Français ne doivent pas oublier que ce fut lui qui réhabilita la mémoire de l'héroïne de Vaucouleurs.

En élevant sur le trône pontifical le cardinal Piccolomini sous le nom de Pie II (1458), on donnait, à la fois, un continuateur à Nicolas V et à Calixte III ; car le nouveau pape, malgré son âge et ses infirmités, n'était pas moins passionné pour la guerre sainte que

(1) Platina, *Vite dei Pontefici*, p. 228.

pour les arts et les lettres. Seulement, il les avait cultivés, du moins dans sa jeunesse, plutôt à la manière de Laurent le Magnifique qu'à la manière de Nicolas V. Chargé, pendant vingt ans, des négociations les plus épineuses, il obtint dans les cours, dans les diètes, en un mot dans les assemblées les plus difficiles à émouvoir, des succès qui dépassent de beaucoup tout ce qu'on raconte des diplomates les plus persuasifs et les plus entraînants. C'était, en même temps, le plus habile négociateur et le plus puissant orateur de son temps, c'est-à-dire le personnage le plus nécessaire à la conduite des grandes affaires qui se traitaient alors entre la cour de Rome et les puissances catholiques. Aussi n'eut il que de courts intervalles de repos dans sa laborieuse carrière qui blanchit ses cheveux avant le temps, et lui donna des infirmités tellement compliquées, que souvent on ne savait à laquelle de ses maladies il fallait attribuer les crises dans lesquelles il tombait, et qui ne lui laissaient qu'un souffle imperceptible de vie (1).

Les travaux de Nicolas V, au Vatican, interrompus par le court pontificat de Calixte III, qui ne respirait que vengeance et armement universel des puissances chrétiennes, auraient pu être repris par Pie II, qui avait aussi lui le goût des constructions grandioses et qui se laissait rarement arrêter par des considérations économiques; mais, au lieu d'entrer dans les vues du pontife sur les traces duquel il semblait vouloir marcher, il aima mieux décorer, à grands frais, une obscure bourgade, ou plutôt construire une nouvelle ville, sur le territoire de la république de Sienne. Cette bourgade, où il avait passé tristement son enfance,

(1) Platina, *Vite dei Ponteflci*, p. 233.

avec sa famille exilée, s'appelait Corsignano, et la ville qu'il y fit bâtir, comme par enchantement, s'appelle aujourd'hui Pienza. Sans offrir cet aspect magnifique auquel on s'attend, après avoir lu la description pompeuse du baron de Rumohr, cette petite cité pontificale produit une agréable impression par l'harmonie qui existe entre les édifices publics et privés, et par une certaine élégance de style qui semble se refléter sur les plus humbles habitations. La construction de l'église paroissiale, dont on ne voulait pas changer l'emplacement, entraîna des travaux et des dépenses disproportionnés à ses dimensions. Aussi la somme totale, qui ne devait être que de dix mille florins d'or, s'éleva-t-elle à cinquante mille, sans que cette énorme différence refroidît en rien le zèle incroyable de Pie II pour l'achèvement des autres édifices (1). Enfin, après avoir fait acheter quantité de maisons particulières pour les abattre, après avoir fait venir, d'une grande distance, les matériaux nécessaires pour les diverses constructions, en un mot, après avoir vu que *tout était bien*, il voulut donner à cette création capricieuse une garantie infaillible contre les vicissitudes des temps et du goût, et il porta la peine d'excommunication contre quiconque ferait la moindre altération dans l'architecture de l'Église. En effet, rien n'y a été changé, jusqu'à ce jour, et les palais qui l'avoisinent paraissent avoir joui du même privilége.

Cette étrange mesure de conservation ne lui fut pas suggérée par le vain désir de perpétuer le souvenir

(1) Pie II, au lieu de se plaindre, paya tout, remercia l'architecte de ne l'avoir pas effrayé d'abord, et lui donna, outre ses honoraires, une gratification et un manteau d'écarlate. Cet architecte n'était pas Francesco di Giorgio, comme le dit Vasari, mais un maître Bernard, de Florence, que Rumorh croit être le même que Bernardo Rossellini. Vol. II, p. 190-194.

d'un grand bienfait, mais par sa haine naturelle contre le vandalisme, sur quelque espèce de monument qu'il pût s'exercer. C'était par l'effet de la même antipathie qu'il avait qualifié de *sacrilége* la démolition partielle de certains édifices à demi ruinés, pour fournir des matériaux à la construction de l'église de Saint-François, à Rimini. Le spectacle des ruines faites par les hommes lui avait toujours causé une impression pénible dans ses voyages. Il était conservateur par instinct, conservateur, avant tout, des prérogatives du Saint-Siége, conservateur des traditions nationales et domestiques, conservateur curieux des antiquités grecques et romaines, et pieux conservateur des antiquités chrétiennes.

Trois choses l'empêchèrent de faire, pour les arts, ce qu'on avait le droit d'attendre d'un esprit aussi actif et aussi éclairé que le sien : le malheur des temps, la courte durée de son pontificat et la dispendieuse distraction de Corsignano. Si les sommes enfouies dans ce coin presque oublié de la maremme Siennoise avaient été employées à continuer l'œuvre de Nicolas V, au Vatican, les contemporains, aussi bien que la postérité, lui auraient su gré de ce changement de destination et il aurait laissé, dans Rome, quelque monument en rapport avec la gloire de sa mort et la grandeur de son caractère. Son biographe nous dit bien qu'il fit reconstruire, à ses frais, l'escalier de Saint-Pierre, qu'il donna une plus belle entrée au palais pontifical et qu'il avait commencé à bâtir le portique de marbre du haut duquel le pape donnait au peuple sa bénédiction ; mais, de tous ces travaux de construction et de réparation, il ne reste aucune trace très-distincte, et, pour se faire une idée du goût et de la magnificence de Pie II, il faut aller à Sienne et à Pienza, ou bien en-

core à Pérouse, dans l'église de Saint-Dominique, à laquelle il fit présent de la plus belle verrière qu'on eût jamais vue en Italie.

Évidemment les œuvres de peinture l'intéressèrent beaucoup moins que les œuvres d'architecture. Cela provenait sans doute de son enthousiasme pour l'antiquité classique, qui n'offrait que des édifices, ou des manuscrits, ou quelques fragments de statues à son admiration. Quant à la sculpture, ce fut à peine s'il lui demanda quelques décorations insignifiantes pour sa ville de Pienza ou pour son palais de famille, à Sienne. A Rome, il se montra un peu dédaigneux pour cette branche de l'art, et même l'on y voit poindre, sinon sous ses auspices, du moins sous son pontificat, une espèce d'école dont un certain Paolo paraît avoir été le fondateur (1). Vasari nous le signale comme un artiste dont le mérite était relevé par une bonté rare et par une extrême humilité. Ce fut lui qui, avec le secours de ses élèves, cisela les bustes en argent des douze Apôtres, qui furent placés sur l'autel de la chapelle pontificale, et qui disparurent avec tant d'autres trésors, à l'époque du sac de Rome, sous Clément VII. Mais son œuvre capitale fut les deux statues, en marbre, de saint Pierre et de saint Paul (2), qu'on voyait encore, il y a quelques années, à droite et à gauche de l'escalier qui conduit à la basilique de Saint-Pierre, et qui ont été transportées depuis dans la sacristie. On peut dire que, depuis le Jupiter d'Olympie et la Mi-

(1) Vasari nomme trois élèves de ce Paolo : Niccolò della Guardia et Pietro Paolo da Todi, qui sculptèrent ensemble les tombeaux de Pie II et de Pie III, et Jan Cristoforo, dont on voit quelques ouvrages à Santa-Maria Trastevere.

(2) La statue de saint Paul, qui était le portrait du despote de Morée, ne fut faite que sous Paul II. Une autre statue de saint Paul, par le même artiste, fut placée sur le pont Saint-Ange.

nerve du Parthénon, jamais œuvre d'art n'avait eu une si glorieuse destination. Pour y répondre dignement, il aurait fallu donner à ces deux figures, mais surtout à celle du prince des apôtres, un caractère de grandeur qui répondît à celle du lieu, ou plutôt à celle de l'empire spirituel qu'il avait fondé ; mais le sculpteur Paolo n'était pas à la hauteur d'une telle inspiration, et, pour bien accomplir une pareille tâche, il n'aurait fallu rien moins que le génie d'un Michel-Ange.

Avant de donner un successeur à Pie II, les cardinaux réunis en conclave rédigèrent un pacte préalable en vertu duquel chacun d'eux s'engageait, s'il était élu, à poursuivre la guerre contre les Turcs et à rétablir l'ancienne discipline ecclésiastique. On comprenait que le salut de l'Église et celui de la chrétienté étaient attachés à l'accomplissement de cette double condition.

En élevant le Vénitien Pierre Barbò au pontificat, sous le nom de Paul II (1464), on voulut rendre plus sûre la coopération d'une grande puissance maritime dans la guerre de toutes les nations chrétiennes contre les Turcs ; mais la défection du roi de Bohême et les dissensions intestines qui travaillaient en même temps la Hongrie, l'Allemagne, l'Angleterre, la France et l'Espagne, firent oublier aux princes de ces divers pays les obligations sacrées qu'ils avaient contractées séparément avec le Saint Siége ; et les Turcs, ne rencontrant plus d'obstacle à leurs dévastations, plantèrent leur drapeau victorieux sur tout le littoral de l'Adriatique, depuis la pointe méridionale du Péloponèse, jusqu'aux montagnes de la Bosnie.

Tout ce que put faire Paul II, dénué des secours promis par ses confédérés, fut de négocier encore, de prier et de menacer, non pas de sa vengeance, mais

de celle du ciel. Il y avait matière aux remontrances les plus pathétiques dans le spectacle qu'il avait sous les yeux, à Rome, et qui était le contre-coup des calamités dont l'Orient était le théâtre. La ville se remplissait de réfugiés qui venaient lui demander un asile comme au père commun des fidèles, et, parmi ces réfugiés se trouvaient des personnages dont la position présente offrait un douloureux contraste avec leur grandeur passée. On y voyait Démétrius, despote de Morée, le même qui avait apporté à Rome la tête de saint André, et dont la rare beauté donna au pape l'idée de le faire servir de modèle pour une statue de l'apôtre saint Paul (1). On y voyait la reine de Bosnie, dont le mari avait été égorgé par les Turcs, et qui était réduite à vivre d'une pension que lui faisait le souverain Pontife. Elle avait voulu entrer à Rome, sans aucune pompe, et en simple habit de deuil ; mais Paul II, par respect pour son rang et pour ses malheurs, avait envoyé à sa rencontre un cortége composé de cardinaux, d'évêques, d'abbés et des plus illustres entre les citoyens Romains, à la suite desquels marchaient les femmes les plus distinguées de Rome ayant à leur tête la sœur vénérée de Nicolas V (2).

Si l'on en croit un des biographes de Paul II, il prit au sérieux, non-seulement son rôle de consolateur et de médiateur, mais aussi celui de protecteur des arts et des lettres (3), et il laissa, dans le palais de Saint-Marc et dans plusieurs autres édifices construits,

(1) Ciaconius. *Vitæ Pontific m*, t. II, p. 1076.

(2) *Infessura*. Il paraîtrait, d'après Ciaconius, qu'elle fit une autre entrée en 1475.

(3) *Quàm sit litterarum et litteratorum cultor, non facile scripsero*. Gasparus Veronensis dans Muratori, t. III, part. II, p. 1042.

restaurés ou agrandis par lui, des témoignages irrécusables de sa magnificence et de son goût.

L'autre biographe est bien plus sévère, et cette sévérité même n'a pas peu contribué au crédit dont il a joui dans les siècles postérieurs. Platina (c'est le nom de cet historien) nous présente Paul II comme un ennemi systématique de son prédécesseur, comme un homme sans culture et sans élévation d'esprit ou de cœur, comme un persécuteur brutal des lettrés et des savants, que les bienfaits de Nicolas V et de Pie II avaient attirés à la cour pontificale, enfin comme l'introducteur de divertissements de mauvais goût, pour amuser la populace, dont il voulait se concilier la faveur.

Quoi qu'il en soit de ces divers reproches, dont le rancunier biographe a chargé la mémoire de Paul II, il est certain qu'au point de vue esthétique, il ne s'éleva jamais à la hauteur de Nicolas V, ni même à celle de Pie II. Ce dernier avait supprimé les réjouissances du carnaval pour l'année 1464, qui fut celle de sa mort. Son successeur se laissa persuader, l'année suivante, qu'un dédommagement était dû à la populace, et il y eut pendant trois jours des courses où figurèrent successivement des hommes de divers âges et des animaux de diverses espèces, puis des enfants couverts de boue, puis des juifs bien repus, pour les rendre plus lourds ; mais quelque innocentes que fussent ces bouffonneries, elles n'étaient propres ni à polir les mœurs, ni à faire naître le goût des plaisirs délicats dans ceux qui en étaient témoins.

La seule chose où Paul II se montra, dans une certaine mesure, l'émule de Nicolas V et de Pie II, fut l'architecture. Cette émulation s'était emparée de lui dès avant son élévation au souverain Pontificat et lui

avait suggéré l'idée de se bâtir, auprès de l'église de Saint-Marc, dont il était titulaire, une résidence qui pût rivaliser avec le palais inachevé du Vatican. Comme représentant de la république de Venise dans le collége des cardinaux, il se croyait des droits à cette distinction. L'édifice est imposant par ses dimensions et d'un style qui fait honneur à l'architecte qui le construisit (1). Rien n'est moins fondé que l'accusation de vandalisme dont on a poursuivi sa mémoire ou plutôt celle de son patron ; car les blocs de travertin, employés à cette construction, ne furent pas, comme on l'a souvent répété, tirés des murs du Colysée, mais d'une vigne voisine, où des matériaux, depuis longtemps entassés, servaient de contrefort à la partie occidentale du monument.

Paul II, devenu souverain Pontife, s'occupa, plus que son prédécesseur, de l'achèvement du palais de Nicolas V au Vatican. La belle cour, connue sous le nom de *cour du pape Damase*, avec ses trois étages si simples dans leur décoration, fut entièrement son ouvrage. Seulement, il y avait, dans certains détails d'ornementation, quelques traces de mauvais goût qui ont disparu depuis et qui ne venaient ni de l'architecte ni des décorateurs. En général, Paul II aimait plutôt la pompe que la grandeur, non-seulement dans les œuvres d'art, mais même dans les cérémonies religieuses. Plusieurs particularités transmises par ses biographes prouvent que ses artistes de prédilection n'étaient ni les peintres, ni les sculpteurs, ni même les architectes, mais les orfèvres ; et même, dans les

(1) Cet architecte ne fut point Giuliano da Maiano, comme le dit Vasari, mais un certain Francesco, de Borgo-San-Sepolcro, qui se trouve désigné dans la chronique contemporaine de Gasparo Veronese. Voyez Muratori, t. III, part II, p. 1046.

ouvrages d'orfèvrerie, ce n'était ni le fini de l'exécution, ni la délicatesse des ciselures, qui captivaient son admiration, mais la richesse et l'éclat des pierres précieuses qui s'y trouvaient enchâssées (1). Outre celles qui ornaient ou plutôt qui surchargeaient sa mitre pontificale et plusieurs de ses ornements sacerdotaux, il possédait une collection qui était pour lui comme un véritable trésor et qu'il contemplait, à ses heures de loisir, avec une sorte de béatitude enfantine. Cette passion presque singulière ne fit que croître avec l'âge. Elle s'étendait aux médailles, quand elles étaient en or ou en argent, et il la satisfaisait quelquefois de la manière la plus étrange. Pendant qu'il était encore cardinal, il vit un jour, entre les mains du seigneur Charles de Médicis, trente médailles d'argent d'un grand prix, et après avoir vainement employé les prières et les caresses pour en devenir le possesseur, il poussa l'insistance jusqu'à menacer de faire intervenir l'autorité du saint Père (2).

Nous avons parlé ailleurs de Vellano de Padoue, disciple de Donatello, mais disciple très-inférieur à son maître, et par conséquent encore plus naturaliste que lui. Après avoir fait un saint Paul avec la tête d'un prince de Morée, Paul II ne pouvait pas être difficile en fait d'inspirations; d'ailleurs, Vellano, comme sujet Vénitien, avait des droits particuliers à sa protection; et puis, au lieu de lui demander des ouvrages de longue haleine, comme ceux qu'il avait exécutés pour l'église de Saint-Antoine, on pouvait

(1) Le chroniqueur Infessura dit que Paul II, étant allé montrer à l'empereur Frédéric III les chefs de saint Pierre et de saint Paul, *assimiló uno suo smeraldo che teneva in dito, con uno di san Pietro, per vedere quale era più bello !*

(2) Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, p. 163.

lui demander de petites choses, dans le genre de celles qui composaient le trésor particulier du pontife. En effet, ce fut principalement sur des objets de ce genre qu'il exerça son activité pendant son séjour à Rome. Il coula un grand nombre de médailles, entre autres celle du pape lui-même, dont il sculpta en outre les armes et le buste dans son magnifique palais de Saint-Marc, sans parler des détails d'ornementation, qui sont presque entièrement de sa main. Malgré ses prétentions à l'architecture (1), il ne put jamais sortir du cercle étroit que son patron lui avait tracé. Une seule fois il crut enfin prendre son essor, quand on l'eut chargé de fournir le dessin d'une cour et d'un escalier pour le palais de Saint Marc ; mais son attente fut encore trompée. On aimait mieux lui voir produire tous ces petits ouvrages en marbre et en bronze, si bien appréciés par le pape et par d'autres, et dont la perte semble avoir causé des regrets à Vasari lui-même (2).

D'après tout ce que nous avons dit sur les papes qui occupèrent le trône pontifical après Nicolas V, il est clair que la papauté, absorbée par des questions qui intéressaient l'avenir de l'Église et de la chrétienté tout entière, s'était laissé gagner de vitesse par ceux qui exploitaient la renaissance, tant artistique que littéraire, dans un sens peu favorable aux véritables progrès de l'humanité, c'est-à-dire dans un sens hostile aux articles les plus fondamentaux de la foi chrétienne. L'alarme prise par Paul II, au début de son règne (1468), n'avait pas été tout à fait sans fonde-

(1) *Vellano si dilettò anche dell' architettura, e fu più che ragionevole in quella professione.* Vasari, *Vita di Vellano.*

(2) *Fece per il detto Papa, e per altri, molte cose piccole di marmo e di bronzo; ma non le ha potute rinvenire.* Ibid.

ment, et cette académie Romaine qu'il persécuta comme coupable à la fois d'hérésie et de complot, n'a été lavée que de la dernière de ces accusations. La première reste tout entière, et ne repose pas seulement sur des imputations vagues ou puériles, comme celle d'avoir répudié les noms des saints pour prendre des noms païens ou même profanes. Non, ce jeu était, pour certains membres plus avancés ou plus *éclairés*, le signe extérieur d'une apostasie latente qui éclatait parfois en professions d'épicuréisme ou d'autres doctrines dégradantes, très-voisines de celle-là. Ils disaient, par exemple, que le Christianisme était bien plutôt fondé sur l'astuce que sur des témoignages certains, et ils en concluaient qu'il était permis à chacun de jouir, suivant son gré, des plaisirs de la vie (1). Pour apprécier ces faits ou ces tendances, il faut se rappeler le scandale que donnaient alors la plupart des lettrés, d'un bout à l'autre de l'Italie, les uns par leurs écrits, les autres par leurs mœurs, ou par des manifestations non équivoques à l'article de la mort. Ce fut ainsi que mourut le savant secrétaire de la république Florentine, Carlo Marzuppini, dont on voit le magnifique tombeau de Santa-Croce, avec ceux de Machiavel et d'Alfieri (2). Le chanoine Politien était accusé d'avoir dit qu'il avait lu la Bible une seule fois et qu'il n'avait jamais si mal employé son temps (3). Bembo, qui fut depuis cardinal, craignait de compromettre, par cette lecture, la pureté de sa latinité cicéronienne. Son ami Pomponace enseignait

(1) Michele Canensio, cité par Tiraboschi, tom. VI, part. I, pag. 81.

(2) Mazzuchelli, *Scritt. italiani*, tom. II, part. II.

(3) *Semel perlegi librum illum, et nunquàm pejus collocavi ullum tempus.*

publiquement, à l'université de Bologne, que l'immortalité de l'âme était un dogme pour le moins douteux, indirectement nié par Aristote, et inventé peut-être par la politique des gouvernements. On sait ce qui rendait si piquantes, pour les beaux esprits du temps, les poésies du chanoine Franco, du chanoine Berni et de tant d'autres doués du même genre de verve. On sait de quelle faveur jouissait, à la cour de Laurent le Magnifique, ce Louis Pulci, qui fut comme son barde favori, et qui, dans plusieurs de ses compositions, tourne les choses saintes en ridicule, avec cette ironie satanique dans laquelle il n'a guère été surpassé que par Voltaire.

Les progrès du mal avaient été longtemps imperceptibles. Rien ne semblait plus légitime que cet enthousiasme universel pour les monuments du génie Grec et Romain. Peu à peu, l'enthousiasme se refroidit et fit place à un autre mode d'appréciation, c'est-à-dire qu'au lieu de l'antiquité Classique, on prit le goût de l'antiquité Païenne, distinction déjà implicitement faite par Dante qui parle de la *puanteur du Paganisme* (1). tout en se prosternant, en humble disciple, devant le génie de Virgile.

Ce dualisme une fois reconnu, il était à désirer, pour le plus grand bien des âmes, qu'il y eût un antagonisme de plus en plus prononcé entre les vues du Saint-Siége et celles des Médicis qui poursuivaient sourdement leur œuvre de civilisation païenne sans se laisser distraire par les prédications ou par les négociations en faveur de la Croisade. Quand on parlait à Côme de l'ardeur de Pie II et de ses préparatifs sur terre et sur mer : « Le Pape est vieux, répondait-il

(1) *Il puzzo del paganesmo*. Paradiso, c. xx, 125.

« avec un froid sourire ; et il fait là une entreprise de « jeune homme. » C'était le même Côme qui disait à ceux auxquels ses vengeances paraissaient trop acerbes : « Qu'on ne gouvernait pas les États avec un chapelet à la main (1). » Après lui, Pierre de Médicis ne fut pas beaucoup plus scrupuleux, et quand le voluptueux Laurent, contemporain de Paul II et de Sixte IV, vint recueillir le fruit de la politique de ses ancêtres, il trouva dans Florence tout ce qui peut donner du charme à l'exercice du souverain pouvoir et tout ce qui peut dédommager un peuple de sa servitude. Les lettres y étaient cultivées, sans que cette culture eût rien d'inquiétant pour celui qui gouvernait et qui était lui-même un littérateur joyeux. Quant aux arts, si l'impulsion qu'ils avaient reçue, dans la première moitié du siècle, du génie de trois ou quatre grands hommes, s'était un peu ralentie, l'école Florentine n'en était pas moins la reine de toutes les autres écoles, et Rome elle-même avait été obligée de s'en reconnaître tributaire

Or, le moment était venu de secouer ce joug imposé par les circonstances. Il se trouvait encore, parmi les artistes Florentins, quelques âmes d'élite qui comprenaient les aspirations idéales de leurs devanciers, et qui pouvaient continuer, plus ou moins heureusement, dans la capitale du monde chrétien, l'œuvre interrompue de fra Angelico da Fiesole. Mais il y avait une autre ressource qui n'existait pas encore du temps de Nicolas V et de Pie II ; c'est qu'une école nouvelle, imbue des traditions les plus pures, et puisant ses inspirations à la même source, s'était formée dans les États mêmes du Saint-Siége, non loin de ce sanctuaire d'As-

(1) *Che gli stati non si tenevano con Pater nostri in mano*. Machiav., *Storie*, lib. VII.

sise qui joue un si grand rôle dans l'histoire de l'art chrétien. Cette école, dont nous parlerons ailleurs avec plus d'étendue, était l'école Ombrienne dont Sixte IV, successeur de Paul II, avait vu, pour ainsi dire, éclore les premiers produits pendant qu'il habitait, comme général des Franciscains, le couvent de cet Ordre, à Pérouse. A dater de cette époque, le patronage de la papauté se porta naturellement sur les artistes de l'Ombrie plutôt que sur ceux de Florence, et cette prédilection fut inviolablement maintenue par tous les souverains pontifes, jusqu'au jour où Raphaël vint inaugurer une école nouvelle dans la capitale du monde chrétien.

CHAPITRE VII.

LA RENAISSANCE ET LA PAPAUTÉ.

Sixte IV. — Son caractère. — Travaux exécutés sous son pontificat — Jubilé de 1475. — Peintures de la chapelle Sixtine et de l'hospice du Saint-Esprit. — Abus du népotisme. — Guerres du Pape contre les Turcs et contre ses vassaux. — Innocent VIII. — Tendances pacifiques — Tolérance envers les infidèles. — Pinturicchio et Mantegna peignent dans le Vatican — Sculptures de Pollaiolo. — Alexandre VI, encore plus ami de la paix. — Pinturicchio, seul peintre employé par lui. — Arrivée inaperçue de Bramante et de Michel-Ange. — Cour pontificale de Pie III. — Avénement de Jules II. — Point culminant du patronage pontifical.

Vasari dit que Sixte IV avait la passion des œuvres d'art, sans en avoir le goût, distinction à la fois subtile et injuste, qui est victorieusement réfutée, non-seulement par la quantité, mais aussi par la qualité des ouvrages de tout genre qu'il fit exécuter pendant son pontificat.

Comme Nicolas V, qu'il prit à certains égards pour modèle, il respecta le génie antique, dans sa littérature et dans ses monuments. La bibliothèque du Vatican, trop négligée depuis la mort de son fondateur, reçut un développement et une organisation qui en doublèrent l'utilité. Des acquisitions nouvelles furent jointes à celles qu'on avait déjà faites, et les antiquités de Rome païenne et de Rome chrétienne furent expli-

quées par des travaux qui restèrent rarement sans récompense, malgré le désordre où Sixte IV trouva les finances de l'État (1), désordre qui fut aggravé par les réclamations des créanciers des quatre derniers papes, et plus encore par les prodigalités de quelques membres de sa famille ; car on est forcé d'avouer que le népotisme fut la grande plaie, je dirais volontiers la plaie honteuse du règne de Sixte IV.

La réputation qu'il s'était faite par ses habitudes ascétiques et studieuses, et surtout par de longues années d'enseignement dans divers couvents de son Ordre, l'énergie de son langage, quand il était question de guerre civile et de guerre sainte, sa liaison intime avec le cardinal Bessarion, qui représentait en Occident les chrétiens orientaux, son activité infatigable, peut-être aussi sa qualité de disciple de saint François, dans un temps où l'idée de réforme était dans les esprits, tout cela avait fait concevoir de lui les plus belles espérances. Il en réalisa quelques unes; mais il ne les réalisa pas toutes. Son caractère ne se trouva pas toujours au niveau de son intelligence, et son inexpérience des hommes et des affaires lui suscita plus d'une fois des embarras qui faussèrent sa position et entravèrent ses intentions les plus généreuses.

Il eut à son service des hommes d'une trempe véritablement héroïque, avec lesquels il aurait pu faire de grandes choses, s'il avait su tirer parti de leur talent et de leur dévouement. Ni Florence, ni aucune autre cité Italienne, excepté Venise, ne produisit rien, dans tout le cours du xve siècle, qu'on pût comparer au duc Frédéric d'Urbain et à Braccio Baglioni de

(1) Il ne restait que 5,000 ducats dans le trésor. Il fallut faire main basse sur les joyaux de Paul II, qui représentaient une valeur considérable.

Pérouse, ce brave et pieux gonfalonier de la sainte Église. Que dirai-je de ce cardinal Caraffa qui battait les Turcs comme amiral de la flotte pontificale, et qui, après avoir fait défiler ses prisonniers avec leurs chameaux devant le peuple romain, édifiait ses collègues par ses vertus, en même temps qu'il les éclairait de ses lumières (1)? Mais quelque attrayantes que soient les digressions qui se présentent sur mon chemin, je ne dois pas m'y laisser entraîner, quand elles ne se rapportent pas directement à mon sujet. Or, je n'ai à m'occuper ici que des travaux exécutés, par les ordres de Sixte IV ou sous ses auspices, pour réaliser la grande pensée de Nicolas V, c'est-à-dire pour faire de Rome la digne capitale du monde chrétien.

Nous avons vu que Nicolas V avait commencé son œuvre par la restauration des monuments antiques, pour la plupart tombés en ruine, depuis la translation du Saint-Siége à Avignon ; mais il ne s'était pas aperçu, ou peut-être il n'avait pas voulu s'apercevoir de la décadence de plusieurs édifices que de pieux souvenirs rendaient chers aux chrétiens, et qui s'étaient écroulés, en tout ou en partie, depuis que les préoccupations et les dépenses causées par les invasions des Turcs, avaient empêché de songer même aux réparations les plus urgentes. Parmi ces édifices se trouvaient plusieurs églises dont la conservation n'intéressait pas moins l'archéologue que le pèlerin. De ce nombre étaient les églises de Saint-Pierre-ès-Liens, de Sainte-Suzanne, de Sainte-Balbine, de Saint-Marcellus, de Saint-Sauveur, et celle des Saints-Achille et Nérée,

(1) On trouvera dans Ciaconius (tom. II, p. 1097) une très-intéressante notice sur Olivier Caraffa l'un des patrons les plus généreux et les plus éclairés de l'art chrétien vers la fin du XV[e] siècle.

la plus intéressante de toutes. La basilique même de Saint-Pierre avait besoin d'être étayée d'un côté par des contreforts, et celle de Saint-Jean-de Latran, avec son vieux palais délabré, ne pouvait presque plus servir aux cérémonies religieuses.

La vue de toutes ces ruines, à moitié consommées, aurait suffi pour produire une forte impression sur une âme aussi ardente que celle de Sixte IV ; mais, outre l'intérêt de pieuse conservation, il y avait un autre motif qui stimulait son zèle et qui avait également stimulé celui de Nicolas V : c'était l'approche du grand jubilé, dont la célébration, après avoir été fixée par Boniface VIII à l'ouverture de chaque siècle, devait avoir lieu désormais tous les vingt-cinq ans, pour donner à chaque génération de fidèles les avantages spirituels attachés, dès l'origine, à cette solennité périodique.

Le nouveau Pontife, élu en 1471, n'avait, pour se préparer à cet événement, qui était encore Européen, qu'un très-court espace de temps, et un trésor à peu près vide; et, à mesure qu'on parvenait à le remplir par la création et la vente d'une multitude de nouveaux offices, il fallait le vider encore pour armer une flotte contre les Turcs, ou pour payer chèrement des négociateurs auprès des puissances chrétiennes, ou bien encore pour satisfaire aux prodigalités fabuleuses du cardinal Pierre Riario, qui trouvait moyen de dépenser en un an la somme énorme de 260.000 écus d'or (1).

Avec tant de besoins légitimes et illégitimes à satisfaire, on a peine à comprendre comment les finances

(1) Il n'avait que vingt-huit ans quand il mourut, en 1474 épuisé, selon les uns, empoisonné et universellement regretté, selon les autres. Cette dernière opinon est celle d'Infessura. chroniqueur contemporain et peu ami de Sixte IV.

pontificales purent suffire à toutes les dépenses qu'entraînaient les vastes desseins de Sixte IV ; car, outre les travaux de restauration dont nous venons de parler, il méditait des travaux de construction plus dispendieux encore, et des travaux de décoration qui devaient surpasser, pour la magnificence et l'étendue, tout ce qui avait été fait par ses prédécesseurs ; mais ces derniers travaux étaient destinés à servir de couronnement à tous les autres.

Quand le jubilé s'ouvrit enfin, en 1475, toutes les ruines, du moins toutes les ruines chrétiennes, se trouvaient réparées comme par enchantement, et les décombres, qui auraient pu mettre obstacle à la dévotion des pèlerins, disparurent des sanctuaires fréquentés par eux. De nouvelles voies de communication furent ouvertes sur plusieurs points, tant pour faciliter la circulation que pour dégager la perspective des beaux monuments de l'ancienne Rome, restés encore debout. Une rue spacieuse, qui s'appelle encore *via Sistina*, fut pratiquée entre le château Saint-Ange et la basilique de Saint-Pierre, et dissipa la terreur qu'avait laissée dans les esprits le souvenir de la catastrophe arrivée sous Nicolas V; et, comme un seul pont était insuffisant pour communiquer de la rive droite à la rive gauche du Tibre, Sixte IV avait reconstruit, avec autant d'élégance que de solidité, un vieux pont qui porte encore aujourd'hui son nom, et qui était désigné jusqu'alors sous le nom de *ponte Rotto*.

Malgré tous les efforts de Sixte IV pour rendre ce cinquième jubilé aussi solennel que le précédent, le concours des pèlerins fut beaucoup moindre, et l'ensemble de la cérémonie se ressentit des impressions dominantes de toute la chrétienté. La question d'Orient, sans cesse ajournée par les puissances chré-

tiennes, n'était plus envisagée qu'avec une sorte de désespoir, et le moment approchait où l'étendard du croissant devait flotter sur les remparts d'une ville italienne (1). En voyant tous ces réfugiés Grecs faire tristement leurs stations avec les pèlerins venus d'au delà des Alpes, pour implorer le secours des saints Apôtres, il était difficile de se défendre d'un certain découragement, surtout quand on pensait aux trompeuses espérances dont on berçait, depuis plus d'un demi-siècle, ces malheureux fugitifs. A côté d'André Paléologue, prince du Péloponèse, on voyait la reine de Chypre et le seigneur de Dalmatie récemment dépossédés de leurs États ; et tousceux qui plaignaient leurs infortunes, s'arrêtaient avec un intérêt mêlé de quelques remords, pour voir passer le roi de Danemark, de Suède et de Norvége, venus tout exprès à Rome pour susciter, par l'intermédiaire du Pontife, une sainte ligue contre le sultan Mahomet II. Le duc de Saxe figurait aussi parmi les pèlerins, avec son cortége de quatre cents cavaliers et cinquante écuyers, tous vêtus de noir ; et sa présence faisait penser à la lutte acharnée que soutenaient les chrétiens contre les barbares, sur la frontière orientale de l'Allemagne. Chose singulière ! l'esprit héroïque des croisades se trouvait représenté à Rome par les chefs des deux dynasties qui devaient être bientôt les premières à rompre à la fois avec le centre de l'unité catholique et avec les traditions chevaleresques du moyen âge !

Avant eux, on avait vu paraître un autre souverain dans un appareil bien différent ; c'était le roi de Naples, venu aussi lui pour gagner les indulgences,

(1) Le 2 août 148C, Otrante tomba au pouvoir des Turcs, et fut reprise par le roi de Naples en septembre 1481.

mais sans renoncer à ses amusements favoris ; car il avait une armée de faucons avec lesquels il détruisit tous les milans des campagnes environnantes. Ce furent là ses premiers exploits; vint ensuite la visite des églises, qui se termina par des marques éclatantes de sa munificence royale, c'est-à-dire par la distribution de quatre aunes de drap violet très fin à chacun des personnages officiels qui lui avaient été présentés (1).

Mais, outre son pèlerinage au tombeau des saints Apôtres, il voulut en faire un autre qui se rapporte plus directement à notre sujet et qui ne fut pas sans influence sur le sort de plusieursmonuments antiques, menacés d'une ruine prochaine. Un chroniqueur contemporain nous dit que le roi parcourut toute la ville de Rome et qu'il s'arrêta plus particulièrement devant le panthéon d'Agrippa, devant la colonne Trajane et devant la colonne Antonine ; et qu'après avoir admiré toutes ces merveilles, il alla dire à Sixte IV qu'il ne pourrait pas se regarder comme maître de sa capitale, tant qu'il laisserait subsister toutes les constructions ignobles et disparates par lesquelles les particuliers, empiétant sur la voie publique, avaient rétréci et encombré les rues les plus larges, de manière à détruire tout alignement régulier. Cette remontrance royale produisit son effet. Des officiers publics, investis de fonctions analogues à celles des anciens édiles, furent autorisés à faire main-basse sur toutes ces excroissances séculaires qui ne nuisaient pas moins à la salubrité qu'à la régularité, dans les quartiers les plus populeux. En poursuivant cette œuvre de destruction ou plutôt de purification, ces nouveaux

(1) Ces details, et beaucoup d'autres encore plus curieux, se trouvent dans la chronique contemporaine de Stef. Infessura, insérée dans la collection de Muratori, tom. III part. II.

magistrats s'aperçurent qu'on avait enlevé les colonnes de marbre des anciens temples, pour construire des portiques ou pour étayer des balcons, et plus d'une fois ils retrouvèrent des fragments de porphyre et de serpentin dans un âtre de cuisine ou dans une devanture de boutique. Pour mettre un terme à ces dilapidations ou plutôt à ces profanations (Sixte IV les qualifiait ainsi), on eut recours aux moyens de répression les plus sévères; et, si on ne rebâtit pas tout ce qui menaçait de s'écrouler, on laissa du moins le temps agir tout seul, sans que son action fût hâtée par la main des hommes.

On pourrait dire qu'en restaurant les ponts, les aqueducs et même le grand égout du roi Tarquin, Sixte IV fut animé par des vues d'utilité bien plus que par le désir de conserver les monuments de la grandeur Romaine; mais cette interprétation ne peut pas s'appliquer aux précautions qu'il prit pour remettre en lumière la statue équestre de Marc-Aurèle qu'on voit aujourd'hui sur la place du Capitole et qui fut alors pour la première fois depuis plusieurs siècles, exposée aux regards des Romains dans son attitude primordiale. Le moyen âge, dans toute sa durée, n'ayant pas produit un seul chef-d'œuvre de ce genre, c'était comme une résurrection de cette branche de l'art, et le premier qui en profita après Donatello, fut André Verocchio, à qui la palme devait définitivement rester.

Sixte IV n'avait pas attendu l'achèvement des travaux de restauration pour commencer les travaux de construction qui devaient changer l'aspect de la ville de Rome et réaliser, au moins en partie, la grande pensée de Nicolas V. Ce dernier avait trouvé, dans le génie de Léon-Baptiste Alberti, des inspirations qui

répondaient dignement à ses conceptions grandioses. Sixte IV ne fut pas moins heureux dans le choix qu'il fit de Baccio Pintelli, architecte Florentin qui n'était recommandé par aucun grand succès antérieur, mais qui s'était livré, dans sa patrie, à une profonde étude de son art, non pas seulement sous les auspices de ce Francione qu'on a voulu lui donner pour maître, mais très-vraisemblablement sous ceux de Léon-Baptiste Alberti lui-même, dont le style offre beaucoup de rapports avec le sien (1).

Quelle que fût la cause de la vogue dont il jouit sous le nouveau pontife et même sous son successeur, Innocent VIII, il est certain que Baccio Pintelli, grâce à sa longue dictature, put donner à la capitale du monde chrétien une physionomie toute nouvelle, que les constructions baroques du XVII[e] siècle ne sont point parvenues à effacer entièrement. Le voyageur qui entre dans Rome par la porte Flaminienne ne voit d'abord devant lui que des édifices de mauvais goût; mais quand il arrête ses yeux sur la façade de l'église de Sainte-Marie-du Peuple et qu'il apprend qu'elle a été construite sur les dessins de Baccio Pintelli, il cherche à se familiariser avec ce nom, à mesure que sa première impression s'efface; et s'il ne sait pas encore se rendre compte des divers mérites de cet architecte, il l'apprendra bientôt en visitant la chapelle Sixtine, l'église de Saint-Augustin, celle de San-Pietro-in-Montorio, sans parler d'une multitude de palais et de chapelles qui subsistent encore, mais qui sont, pour la plupart, masqués par des constructions mo-

(1) C'est Baccio Pintelli lui-même qui parle de son apprentissage chez le *legnaiuolo* Francione, dans une lettre écrite d'Urbin, en 1481, à Laurent le Magnifique, et imprimée par Gaye. *Carteggio*, etc.

dernes. Les additions qu'il fit au palais du Vatican peuvent difficilement se distinguer des travaux de ses prédécesseurs. La difficulté est encore plus grande, quand il s'agit des travaux de son successeur Bramante, qui semble avoir marché scrupuleusement sur ses traces. C'est la même sobriété d'ornements, la même pureté de profil, le même système de façades, emprunté à l'étage supérieur du Colysée ; mais il paraît que ce n'est pas toujours la même solidité, et que, sous ce dernier rapport, le pont Sixte et la coupole de l'église de Saint-Augustin sont supérieurs à tout ce qui a jamais été construit par Bramante (1).

On comprend sans peine que Bramante, architecte de la basilique de Saint-Pierre et, de plus, l'introducteur de son compatriote Raphaël dans le Vatican, ait fait oublier Baccio Pintelli, bien que, dans le XVI[e] siècle, Rome fût pleine de ses œuvres, qui, sans être toutes commandées directement par Sixte IV, se ressentaient nécessairement de son influence ; car ce Pontife n'était pas moins absolu en matière de goût qu'en matière de dogme ; d'ailleurs, il était entouré de cardinaux dont plusieurs entraient spontanément et noblement dans ses vues pour tout ce qui concernait l'honneur du Saint-Siége et l'embellissement de Rome. Aussi se piquèrent-ils d'une généreuse émulation pour y contribuer, autant que le permettaient les facultés et les troubles qui agitèrent la dernière moitié de ce règne. Le cardinal Olivier Caraffa fit bâtir, à ses frais, le couvent de Santa-Maria-della-Pace ; le cardinal d'Estouteville, archevêque de Rouen, fit bâtir, outre son palais de Saint-Apollinaire, la belle église de

(1) Voyez Gaye, *Carteggio inedito*, etc., et les notes à la Vie de Baccio Pintelli, dans la nouvelle édition de Vasari, vol. IV, p. 135-138.

Saint-Augustin, avec le couvent qui y est attaché, sans parler de ce qu il dépensa pour réparer les voûtes de Sainte-Marie-Majeure Le cardinal d'Agria reconstruisit de fond en comble l'église des Saints Sergius et Bacchus, qui tombait en ruine; mais on est forcé de convenir que les neveux du souverain Pontife surpassèrent leurs collègues du sacré Collége, et que, si la magnificence avait pu tenir lieu de toutes les vertus, personne n'aurait mieux mérité qu'eux la dignité dont leur oncle les avait investis. Nous aurons occasion de parler plus tard de ce que firent les cardinaux Clément et Jules de la Rovère pour implanter dans Rome l'école Ombrienne. Je ne veux signaler ici que les additions qu'ils firent aux édifices religieux, placés immédiatement sous leur protection, et particulièrement à l'église et au couvent de Saint-Pierre-ès-Liens, qui devint alors une des demeures pontificales. Le cardinal Clément de la Rovère, qui avait une ambition plus mondaine, fit élever dans le Borgo-Vecchio, non loin du Vatican, et sur les dessins de Baccio Pintelli, un superbe palais qui aurait été regardé comme le chef-d'œuvre de l'architecte, si le cardinal Raphaël Riario, neveu aussi de Sixte IV, n'en avait pas fait construire un plus somptueux encore sur la place de San-Lorenzo-in-Damaso (1); et cependant toutes ces magnificences étaient surpassées par celle du cardinal Pierre Riario, naguère pauvre petit moine Franciscain, mais non de l'Observance, qui avait transformé son couvent des saints Apôtres, alors quartier général de son ordre, en une sorte de palais enchanté où l'on jouait des mystères à grand appareil et où l'on étalait devant les princes de l'Église, et aussi devant les

(1) Le cardinal fit abattre ce palais, du moins en partie, et fit bâtir plus tard le magnifique palais de la Chancellerie.

princes et les princesses du siècle, un luxe vraiment éblouissant, mais qui était encore plus fait pour scandaliser que pour éblouir (1).

Bien que Sixte IV ait eu le tort de ne pas réprimer de telles extravagances, on ne peut pas lui reprocher de les avoir tolérées par goût; car son élévation n'avait pas gâté le sien, et il ne montra jamais plus d'intelligence et de grandeur que dans le parti qu'il sut tirer de la puissante impulsion qu'avaient reçue les différentes branches de l'art, depuis le commencement du siècle jusqu'à son pontificat. Les travaux d'architecture qui furent exécutés par ses ordres ou par son influence, ne constituent que le moindre de ses mérites à cet égard; ce fut surtout dans le choix qu'il fit des artistes appelés à décorer le Vatican et la chapelle Sixtine, qu'éclata la supériorité de son patronage.

Nous avons déjà dit qu'une nouvelle école de peinture, indépendante de l'école Florentine, pour ses traditions et pour ses inspirations, s'était formée dans les États mêmes du Saint-Siége et avait grandi, depuis un demi-siècle, de manière à porter déjà des fruits dignes de la glorieuse destinée qui l'attendait. Sixte IV, qui avait professé la théologie dans le couvent de Santa-Croce de Florence, c'est à-dire dans le sanctuaire alors le plus riche en peintures chrétiennes, après celui d'Assise, avait eu l'occasion d'étudier l'art, non-seulement dans ses rapports avec le culte et l'ornementation des temples, mais aussi dans ses rapports avec la piété populaire et même avec la piété mona-

(1) Cet étalage eut lieu à l'occasion du passage d'une princesse Napolitaine qui allait épouser le marquis de Mantoue en 1473 Dans une lettre écrite à un de ses collègues, le cardinal de Pavie disait : *Excessit honor non modò credendi fidem, sed narrandi facultatem.*

cale. La preuve que le temps de son séjour à Florence ne fut pas perdu pour son éducation esthétique, c'est qu'en arrivant à Pérouse, il se montra plein de sollicitude pour la prospérité de l'école qui venait d'y planter son drapeau, et qui promettait d'opposer une digue aux invasions du Naturalisme et du Paganisme Florentins. Cette sollicitude ne fit que croître après son élévation au trône pontifical, et, quand Baccio Pintelli eut enfin achevé la construction de la chapelle Sixtine, on vit émigrer, les uns après les autres, de Florence et de Pérouse, les artistes les plus éminents, ou, du moins, ceux qui donnaient à leurs patries respectives les plus belles espérances. A leur tête était Pérugin, accompagné de Pinturicchio, d'Andrea d'Assise, de don Barthélemy le Camaldule, et bientôt suivi de Luca Signorelli qui, en sa double qualité de grand dessinateur et de savant géomètre, se trouvait vis-à-vis de Pérugin précisément dans les mêmes rapports où avait été, sous le pontificat de Nicolas V, Piero della Francesca vis-à-vis de fra Angelico ; c'est-à-dire que l'élément mystique et l'élément scientifique de l'art se trouvaient admirablement représentés. En effet, c'était en Ombrie que les traditions laissées par fra Angelico avaient été le plus religieusement recueillies et cultivées, et c'était surtout par cet héritage que Pérugin et son école s'étaient enrichis et ennoblis. D'un autre côté, Luca Signorelli avait acquis, à l'école même de Piero della Francesca, les qualités vigoureuses qui distinguaient son pinceau, et les procédés moitié techniques et moitié scientifiques qui avaient donné tant de vogue à son maître. Rien ne pouvait être plus heureux que cette combinaison, qui fut probablement fortuite ; du moins ce ne fut pas leur grande renommée qui la provoqua ; car Pérugin

et Luca Signorelli étaient encore, pour ainsi dire, au début de leur carrière, et l'on peut en dire autant de Pinturicchio, qui n'avait encore rien fait pour mériter la faveur dont il devait jouir sous quatre papes consécutifs.

Que ce choix fût l'effet du hasard ou d'une intelligente préméditation, il est certain qu'il produisit de bons résultats. Nous aurons occasion de signaler plus tard, quand nous traiterons de l'école Ombrienne, les avantages trop peu durables que retira Luca Signorelli de cette association, et nous apprécierons en même temps l'essor que prit le génie de Pérugin transporté sur ce nouveau théâtre. Maintenant nous nous contenterons d'apprécier les œuvres qu'exécutèrent, en concurrence avec lui, les trois peintres Florentins qui lui avaient été donnés pour collaborateurs et pour rivaux, savoir : Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli et Ghirlandaïo.

Si Pérugin avait été chargé lui-même de les choisir, il aurait au moins essayé de persuader à Lorenzo di Credi et à Léonard de Vinci, ses deux artistes de prédilection, de l'accompagner dans ce pèlerinage, en admettant que ce dernier ne fût pas dès lors engagé au service du duc de Milan, et que l'autre n'eût pas une répugnance invincible pour les peintures à fresque ; car on n'en cite pas une seule de lui, soit dans sa patrie, soit ailleurs. Quoiqu'il en soit, Sixte IV ne fixa pas son choix sur des sujets indignes de la tâche qu'il leur destinait ; et, s'il est vrai, comme le dit Vasari, qu'il ait désigné Sandro Botticelli comme le chef de *tous* les peintres qui vinrent travailler à la chapelle Sixtine(1), il y avait, dans celui qui était investi par lui

(1) *Papa Sisto IV, avendo fatto fabricare la capella e volendola dipingere, ordinò che Botticelli ne divenisse capo.*

de cette prééminence, des qualités éminentes qui la justifiaient pleinement aux yeux des véritables initiés. Je veux parler ici non pas de l'initiation mystique, mais de l'initiation symbolique, initiation à laquelle l'école Florentine était devenue de plus en plus étrangère. Au reste, cette tendance était plus visible dans les petits tableaux de Sandro Botticelli que dans ses grandes compositions.

Il y en a trois de sa main dans la chapelle Sixtine : l'une représente la Tentation de Jésus-Christ dans le désert ; et on lui a reproché, non sans quelque raison, d'avoir nui au sujet principal par un trop grand nombre de figures accessoires. Le compartiment où il a tracé, d'après le récit biblique, le châtiment de Coré, Dathan et Abiron, accuse une certaine confusion dans la distribution des groupes ; mais on y remarque, dans le second et le troisième plan, une dégradation mieux entendue de la lumière. Le compartiment où il a réuni les principaux traits de la vie de Moïse, au début de sa mission, surpasse, pour la vivacité de l'exécution, tous les ouvrages qui l'entourent ; il y a surtout, dans l'épisode des filles de Jéthro, entourées de leurs brebis et chevaleresquement défendues par Moïse contre les brigands du désert, un mélange de poésie héroïque et de poésie pastorale qui ne laisserait rien à désirer, si la figure du libérateur avait été aussi heureusement conçue que ce groupe de jeunes vierges dont l'attitude simple et animée, les longues robes blanches et les tresses pendantes de beaux cheveux blonds enchaînent si fortement l'attention du spectateur, qu'il lui en reste à peine pour les autres parties de la composition.

Quelle différence entre cette œuvre pleine de fraîcheur et de vie, et les tristes produits du pinceau de

Cosimo Rosselli ! Nous avons déjà vu comment cet artiste, après avoir subi alternativement des influences très-diverses, s'était laissé glisser peu à peu sur la pente dangereuse du naturalisme. Il en était à cette phase de sa carrière, quand il fut appelé à peindre dans la chapelle Sixtine. Vasari dit que les dorures dont il releva les vêtements de ses personnages, les arbres et même les nuages, excitèrent un tel enthousiasme chez le souverain Pontife, qu'il lui décerna la palme sur tous ses rivaux. Lors même que cette maligne anecdote, évidemment hostile à la mémoire de Sixte IV, qui n'aimait pas les Médicis, ne serait pas réfutée par les peintures encore subsistantes de Cosimo Rosselli, la contexture seule du récit suffirait pour prouver que le biographe a voulu donner carrière à son imagination rancunière (1).

Les compartiments peints par Cosimo Rosselli sont au nombre de quatre. La submersion de Pharaon et de son armée est traitée avec toute la lourdeur imaginable, quant au fait principal qu'il a voulu représenter ; il a mieux réussi dans quelques parties accessoires, comme le gros nuage noir qu'on aperçoit au dessus des dômes et des tours, dans le lointain, et la charmante figure de femme qui entonne le cantique d'actions de grâces, les yeux levés vers le ciel, un genou en terre, et sa lyre appuyée sur l'autre. Dans le tableau suivant, la lourdeur du pinceau n'est rachetée par rien, et Moïse, représenté cinq fois de suite, dans cinq actions différentes, sans que leur succession soit indiquée par la dégradation de divers plans, embrouille de plus en plus les scènes confuses de cette composition. La Prédication du Christ sur la montagne est

(1) Voir la nouvelle édition de Vasari, vol V, p. 31, not. 2.

beaucoup mieux traitée, non pas pour les types de ses personnages, mais pour le paysage, où les lois de la perspective sont beaucoup mieux observées. Malheureusement, ce paysage n'est pas de lui, mais de son élève Piero di Cosimo, qui lui rendit plusieurs services de ce genre, notamment dans le quatrième tableau représentant la Cène, qu'on trouverait sans doute supérieur aux trois autres, si la main du retoucheur n'y avait pas passé deux fois (1).

Des deux compartiments peints par Ghirlandaïo, il ne reste plus que celui où il a représenté la Vocation de saint Pierre et de saint André. Le type du Christ y est manqué, comme cela est arrivé à l'artiste, toutes les fois qu'il a voulu le tracer ; mais les deux apôtres sont si admirables de caractère et d'expression, il y a dans toute leur attitude une humilité si profonde, et les figures accessoires, rangées des deux côtés, sont touchées avec tant de vigueur, qu'on ne peut s'empêcher de regretter la destruction de l'autre fresque, peinte par le même artiste au dessus de la porte de la chapelle, et si grossièrement retouchée par un peintre Flamand du XVI[e] siècle, qu'il ne reste plus le moindre vestige de l'œuvre primitive.

Telle fut, en y joignant les statues d'argent de Verocchio (2), la première décoration de cette fameuse chapelle qui porte encore aujourd'hui le nom de son fondateur, et à laquelle les terribles peintures de Michel-Ange ont donné un peu plus tard tant de célébrité. A dire vrai, ces dernières absorbent d'abord, à elles

(1) Taja, *Descrizione del Vaticano*. Rumohr donne la préférence à ce tableau, même dans son état actuel.

(2) Ces statues, beaucoup plus précieuses pour le travail que pour la matière, furent volées il y a environ cent ans. L'artiste avait exécuté plusieurs autres pièces d'orfèvrerie pour Sixte IV.

seules, l'attention de la plupart des voyageurs qui, outre l'accablante autorité d'un grand nom, qu'ils ont entendu prononcer si souvent avec enthousiasme, subissent encore l'impression de terreur et d'admiration que les Prophètes de la voûte et le Jugement dernier manquent rarement de produire. L'âme est trop bouleversée pour pouvoir apprécier, le premier et même le second jour, les compositions plus simples et plus calmes qui sont distribuées, en douze compartiments, sur toute la longueur du parallélogramme, de manière à placer, en face l'un de l'autre, l'Ancien et le Nouveau Testament ; mais il est rare qu'à la troisième épreuve, l'œil et l'âme n'aiment pas à se reposer au milieu de ces scènes patriarcales, auxquelles la fraîcheur des paysages prête un charme de plus, et ces peintures finiraient par obtenir, malgré les colosses dont le voisinage les écrase, toute l'attention qui leur est due, si elles étaient moins éloignées du spectateur, ou si les dimensions des figures étaient proportionnées à leur distance et à la grandeur de la chapelle.

Celui auquel on pense le moins, quand on est entouré de toutes ces productions si variées, c'est assurément Sixte IV. Et cependant, on ne lui doit pas seulement les douze fresques, tantôt imposantes et tantôt gracieuses, tracées, les unes en face des autres, par l'élite des peintres de son temps; on lui doit encore indirectement l'ouvrage sans pareil qui décore la voûte, et qui ne pouvait éclore que de la combinaison d'un génie comme Michel-Ange et d'un patron comme Jules II. Or Jules II est non-seulement le continuateur de Sixte IV, il est, à plusieurs égards, son image ; il a sa fougue et son emportement, ainsi que sa grandeur de vues dans les arts ; bien plus, il a son sang ardent dans les veines, il est cardinal moins peut-être par la

grâce de Dieu que par celle de son oncle, sur la mémoire duquel il a contribué, pour sa part, à faire peser l'éternel reproche de népotisme; et c'est ce népotisme qui a préparé son avénement au pontificat ; c'est sous ce pontificat, le plus mémorable de tous dans l'histoire de l'art chrétien, que Michel-Ange et Raphaël ont été appelés à peindre dans le Vatican; et qui sait ce qui serait advenu, si un pontife moins intelligent avait été chargé de ménager la transition critique entre le xve siècle et le xvie ?

Ces considérations pourront bien adoucir les préventions de ceux qui perçoivent assez vivement les beautés de l'art pour pardonner quelque chose à la mémoire de ceux qui leur ont procuré ces jouissances; mais il y en a beaucoup qui, dans les grandes solennités religieuses, sont attirés vers la chapelle Sixtine bien plus par le plaisir de l'oreille que par celui des yeux, et qui, dans leurs moments d'extase, ne sont sensibles qu'à la délectation musicale. La plupart d'entre eux ignorent sans doute que l'usage de ces chants, alternativement si suaves et si sublimes, remonte encore à Sixte IV, et que cette institution fut un des titres qu'il avait, aux yeux du cardinal Égidius, pour être comparé au roi David (1).

D'après tout ce que nous venons de dire, il est évident que la chapelle Sixtine fut sa création favorite, du moins au point de vue de l'art. Celle qui lui fit le plus d'honneur, et qu'il eut aussi le plus à cœur, au point de vue de la charité pastorale, fut la reconstruction, sur une bien plus vaste échelle, de l'hospice du Saint-Esprit, fondé, au xiiie siècle, par le pape Innocent III, pour recueillir les enfants trouvés qui gisaient souvent

(1) Ciaconius, *Vitæ Pontificum*, t. III.

abandonnés dans les rues. La progression toujours croissante des naissances illégitimes ayant rendu cet asile insuffisant, la pitié du souverain Pontife fut un jour assaillie, à peu près comme le fut plus tard celle de saint Vincent de Paul, par des femmes en pleurs qui venaient mettre à ses pieds tous les malheureux nourrissons que l'hospice ne pouvait plus contenir. Ses entrailles furent tellement émues, qu'il fit sur-le-champ abattre le vieil édifice pour en construire un beaucoup plus vaste, sur des plans fournis par les meilleurs architectes, au service desquels il mit, dit la chronique, une immense multitude d'ouvriers (1). L'hospice et l'église furent bâtis avec autant de rapidité que de magnificence, et les décorations intérieures furent combinées de manière à perpétuer le souvenir des deux Pontifes qui avaient pourvu si paternellement aux besoins temporels et spirituels de la portion la plus délaissée de leur troupeau.

Au point de vue de l'art, comme au point de vue de la reconnaissance due à de pareils bienfaits, on ne saurait trop regretter la destruction de ce beau monument de la piété pontificale; car les changements qu'on y fit, au XVIe siècle, équivalent à une destruction. C'est à peine si le clocher de l'église a été conservé dans son état primitif. Quant aux peintures historiques, tracées dans l'intérieur de l'hospice et illustrées par les inscriptions de l'historien Platina (2), il va sans dire qu'il n'en reste pas la moindre trace, et leur perte est d'au-

(1) *Quum pueros expositos, puellasque ad pedes ejus cum nutricibus prostratas videret, accitis undique optimis architectis, conductâque magnâ fabrorum multitudine*, etc *Vita Sixti IV, auctore anonymo.* Muratori, tom. III, p. 1066.

(2) Toutes ces inscriptions se trouvent dans Ciaconius, tom. III, p. 34-39.

tant plus regrettable qu'étant sans doute l'ouvrage des meilleurs peintres Romains de cette époque, elles nous auraient fourni un terme de comparaison avec les artistes des autres écoles.

Sous le rapport de l'étendue, les fresques dont il s'agit devaient presque égaler celles du Vatican. Sous le rapport de la variété et de l'intérêt dramatique, elles devaient leur être bien supérieures. Celles qui avaient trait à la fondation primitive de l'hospice par Innocent III, étaient au nombre de sept ; mais il y en avait près de quarante qui se rapportaient à Sixte IV et qui embrassaient toute l'histoire de sa vie, en commençant par l'apparition de saint Antoine à sa mère, pendant qu'elle le portait encore dans son sein. Les aventures merveilleuses de son enfance, les dignités successives qu'il avait obtenues dans son Ordre, les travaux de restauration et d'embellissement qu'il avait exécutés dans Rome, la célébration du grand jubilé, l'accueil fait aux princes étrangers, les victoires remportées par les flottes pontificales, la canonisation de saint Bonaventure, en un mot tout ce qui pouvait honorer son règne aux yeux de la postérité, avait été tracé sur les murs de la grande salle, comme un témoignage de la reconnaissance publique, tant envers le fondateur qu'envers Celui qui l'avait placé si haut pour la consolation des pauvres.

Ces peintures, qui durent être achevées avant 1481, ne peuvent être attribuées aux artistes Ombriens et Florentins, qui ne furent appelés à travailler dans la chapelle Sixtine que postérieurement à cette époque. D'ailleurs, le biographe Vasari, qui parle en détail de ce qu'ils firent à Rome, n'aurait pas gardé un silence si absolu sur une œuvre si importante. On est obligé de se demander s'il n'y avait pas, dans Rome même,

quelque peintre assez populaire et en même temps assez habile pour mériter qu'on lui confiât cette grande composition historique. Heureusement un chroniqueur contemporain nous fournit une réponse satisfaisante à cette question. Dans les dernières années du pontificat de Paul II, les environs de Rome avaient été ravagés par plusieurs fléaux à la fois. Au plus fort des sombres préoccupations qui en étaient résultées, une image de la Vierge, placée sur un mur, au pied du Capitole, commença à opérer des miracles qui, peu à peu, se multiplièrent tellement, qu'il fallut bâtir, sur le lieu même, une église qui fut appelée *Notre-Dame de la Consolation*, et pour laquelle maître Antonazzo dut peindre un tableau de la Vierge qui répondît aux exigences de la dévotion populaire (1). On comprend, sans que je les signale, les qualités que devait posséder l'artiste chargé de cette tâche éminemment mystique. A l'appui des inductions qu'on est en droit de tirer de cette préférence, nous avons le témoignage positif de Vasari qui dit qu'Antonazzo était un des meilleurs peintres qu'il y eût alors à Rome (2) ; mais, comme la mention qu'il en fait est purement incidente, il s'est cru en droit de garder un silence dédaigneux sur ses œuvres.

Outre la chapelle Sixtine et l'hospice du Saint-Esprit, il y avait encore deux monuments qui étaient, pour Sixte IV, les objets d'une prédilection particulière. L'un était la bibliothèque du Vatican qu'il avait enrichie d'un grand nombre de manuscrits, et dont il avait régularisé le service, avec une prévoyance et une libé-

(1) Muratori, tom. III. *Diario d'Infessura*, p. 1142.

(2) Vasari *Vita di Filippino Lippi*. Ce dernier ayant peint une chapelle dans l'église de la Minerve, Antonazzo fut chargé d'en faire l'estimation.

ralité qui en rendaient l'usage plus facile que jamais aux nationaux et aux étrangers. L'autre était l'église des Saints-Apôtres, qu'on pouvait regarder comme le quartier-général des Franciscains et qui, à ce titre, jouissait d'une prééminence temporaire sur toutes les autres maisons religieuses de Rome. Le cardinal Pierre Riario, enlevé, à la fleur de l'âge, dès les premières années du pontificat de son oncle, n'avait pas eu le temps de réaliser tous les projets d'embellissement ou plutôt de magnificence qu'il avait rêvés pour son couvent, devenu, en quelque sorte, son palais. Sans partager les vues ambitieuses de son neveu, Sixte IV voulut qu'on exécutât, au moins en partie, les travaux de décoration qui avaient été ajournés; et le même artiste qui fut chargé de cette tâche ainsi réduite, fut également chargé de peindre la bibliothèque du Vatican.

Cet artiste, le plus digne élève d'André Montagna, s'appelait Melozzo. Il venait de Forli, capitale du petit État dont Sixte IV voulut investir son neveu Jérôme Riario, pour tenir en échec les turbulents feudataires du voisinage, et pour surveiller de loin les intrigues des Médicis. Melozzo ne fut pas seulement son peintre de cour; il fut en outre son partisan dévoué, sans que son dévouement eût jamais rien de servile; car il y avait, dans sa nature, quelque chose d'attrayant et d'élevé qui lui conciliait les cœurs, même avant qu'il eût excité l'admiration; et, quand le père de Raphaël inséra dans l'épopée historique dont nous parlerons ailleurs, les noms des plus fameux peintres de son temps, il n'oublia pas d'y joindre celui de son cher Melozzo :

Non lasciando Melozzo a me si caro.

On aurait presque le droit de trouver cette mention trop honorable, s'il fallait juger Melozzo sur ce qui

reste de ses travaux dans le palais du Vatican ou dans l'église des Saints-Apôtres. Ce qui a été conservé de la fresque de la bibliothèque a tellement souffert par suite des retouches et du transport d'un lieu dans un autre, qu'on y attacherait peu de prix, s'il ne tenait pas lieu, en quelque sorte, d'un tableau de famille dans lequel on voit Sixte IV entouré de ses quatre neveux et donnant à Platina, qui est agenouillé devant lui, l'investiture de ses hautes fonctions de bibliothécaire ; mais ce qui reste de la fresque qui décorait l'abside de l'église des Saints-Apôtres a une toute autre valeur, et l'on peut encore admirer aujourd'hui, dans la salle capitulaire des chanoines de Saint-Pierre, quelques belles têtes d'anges et d'apôtres qui faisaient partie d'une grande composition représentant l'Ascension de Notre-Seigneur.

A défaut de cette peinture, dont on ne peut juger la beauté que sur des fragments, on a celles dont il décora la chapelle de Saint-Jérôme à Forli, et qui furent regardées comme son œuvre de prédilection, parce que cette chapelle était consacrée au saint dont son bienfaiteur portait le nom. Un autre motif avait contribué à lui rendre cette tâche plus douce qu'aucune autre : c'est que Palmezano, son disciple chéri, y avait travaillé avec lui ; et le souvenir de cette collaboration lui était si précieux, qu'il a voulu le perpétuer, en se plaçant lui-même dans le compartiment supérieur avec son élève, qu'il serre affectueusement dans ses bras.

Melozzo se trouva quelquefois mêlé aux troubles qui ensanglantèrent la ville de Forli, après que son protecteur en eût pris possession ; mais il s'y trouva mêlé généreusement, et l'on pourrait dire chevaleresquement. L'historien Marchesi nous apprend qu'Am-

broise Melozzo, ayant été emprisonné par ordre du gouverneur, son cousin Marco Melozzo, *très-estimé de ses concitoyens à cause de sa supériorité dans l'art de la peinture, servant à Rome le comte Jérôme Riario, comme son gentilhomme et son écuyer, avec une très-forte pension*, n'eut pas plutôt appris le danger de son parent, qu'il prit congé de son patron, au plus fort de la guerre contre la faction des Colonna, pour aller remplir, au risque d'une disgrâce, ce qu'il regardait à la fois comme un devoir d'honneur et un devoir de famille ; et le langage qu'il tint au gouverneur fut si ferme, que la réparation ne fut pas moins prompte que complète (1).

Quoique Jérôme Riario ait eu sa large part de l'odieux attaché au népotisme de Sixte IV, il faut bien se garder d'admettre tous les reproches dont les partisans des Médicis ont chargé sa mémoire. Platina, qu'on n'accusera pas d'excès d'indulgence, dit qu'il ne fut subjugué par aucune passion mauvaise, et que la seule qui lui fit oublier quelquefois ses habitudes de calme et de modération, était la chasse (2). L'historien de Forli, qui est encore moins suspect, attribue la ruine de Riario à l'excessive abondance de ses aumônes, à l'imprévoyance avec laquelle il dotait une foule d'établissements pieux, sans discontinuer ses bienfaits dans les temps de disette, pendant lesquels il nourrissait lui-même ses propres sujets avec les blés qu'il faisait venir, à grands frais, des pays lointains (3). A côté de cette figure noble et sévère, il faut placer celle de l'intrépide Catherine Sforza, son épouse, l'héroïne de son siècle, que l'his-

(1) Sigismondo Marchesi, *Istorie di Forli*, in-folio, lib. IX.

(2) Platina, *Vita di Sisto Quarto.*

(3) Sig. Marchesi, lib. IX.

torien nous représente resplendissante de joyaux et de beauté, quand elle fit son entrée à Forli avec son mari, en 1481. Le profil de cette femme imposante et fière se reconnaît encore dans plusieurs tableaux du maître et du disciple, mais surtout dans ceux de Palmezano, qui fut plus longtemps son contemporain (1). Dans l'église de Saint-Mercurial, le principal patron de la ville, on voit son portrait sous la figure de sainte Catherine, et loin d'en être choqué comme d'une profanation, on sait gré à l'artiste d'avoir placé ce souvenir historique sous la sauvegarde d'un autel ; il est si rare que le naturalisme ait pour lui ce genre de circonstances atténuantes ! J'appliquerai la même remarque aux portraits de Jérôme Riario, que Melozzo, son artiste favori, aimait à introduire, mais sans profanation, dans ses compositions religieuses. Il y avait, entre ce dernier et son patron, des relations auxquelles le sentiment d'honneur n'avait pas moins de part que celui de la reconnaissance. En effet, nous voyons Melozzo mettre au service de Riario son épée et son pinceau, et le guerrier se trouve tellement mêlé en lui avec le peintre, qu'on retrouve ce mélange jusque dans les fresques dont il a décoré la chapelle de Saint-Jérôme à Forli. Il y avait là matière à une biographie bien neuve et bien intéressante ; mais, s'il était un crime irrémissible aux yeux de Vasari, c'était celui d'avoir été dévoué à un ennemi de la dynastie des Médicis, et à un ennemi qui passait pour avoir été l'âme de la conjuration des Pazzi !

Il manquerait quelque chose à l'histoire complète de l'art, sous le pontificat de Sixte IV, si je passais

(1) Outre le tableau de Saint Mercurial, je citerai celui de l'église de Saint-Jérôme, où l'on voit quatre portraits, admirables de touche et de caractère.

sous silence un fait très-curieux et très-authentique qui se trouve consigné dans une chronique contemporaine et qui nous montre des productions artistiques d'un genre tout nouveau, attirant à leur auteur, non plus des félicitations ou des récompenses, mais un châtiment sévère et presque la peine capitale. Le coupable était un jeune peintre, dont l'historien ne dit pas le nom, et qui avait eu la fantaisie, alors très rare chez les hommes de son métier, de se mettre à la suite des troupes pontificales qui allaient assiéger les forteresses tenues par les partisans des Colonna. Un jour qu'on était campé sous les murs de Cacci, il se mit à tracer, sur une feuille de parchemin, le paysage animé qu'il avait devant lui, avec une vue assez exacte du camp et de tout l'attirail militaire qu'il renfermait. Seulement il avait choisi, par malignité ou par hasard, un moment où les soldats de l'Église essuyaient un petit échec. Cela pouvait se pardonner à un peintre de siéges, créateur d'une branche nouvelle de l'art; mais, ce qui était impardonnable, c'était d'avoir introduit, dans un coin de son tableau, un épisode d'une obscénité grossière, dans lequel le principal rôle était joué par un moine Franciscain, ce qui pouvait être pris, au gré des spectateurs ou des juges, pour une satire de mœurs, ou pour une personnalité sanglante. On comprend sans peine l'indignation de Sixte IV, quand cette incartade vint à ses oreilles et fut mise sous ses yeux Son premier mouvement fut d'ordonner que le coupable fût pendu, et sa maison mise au pillage; mais, avant que ses ordres fussent exécutés, il se laissa persuader qu'il était fou et lui accorda son pardon (1).

(1) Voir la chronique insérée dans Muratori, t. III part. II, p 1178.

Ce fut la destinée de Sixte IV d'avoir à guerroyer pendant presque la durée de son règne. Il eut la guerre contre l'opinion publique à cause de son népotisme et de la mauvaise administration de ses finances; il eut la guerre contre les vassaux du Saint-Siége, moins dans son intérêt personnel que dans celui de leurs propres sujets ; il eut la guerre contre les Médicis qui entretenaient la turbulence de ces mêmes vassaux, en leur donnant de l'argent, quand ils étaient pauvres ; il eut, autant qu'il fut en son pouvoir, la guerre contre les infidèles, et ses préoccupations personnelles, qui auraient absorbé une âme moins forte que la sienne, ne l'empêchèrent jamais de suivre de loin les grands intérêts de la chrétienté, à l'Orient et à l'Occident. D'un côté, il surveillait avec inquiétude les progrès du sultan Mahomet ; de l'autre, il poussait le ministre Ximénès, moine Franciscain comme lui, aux grandes choses qui ont immortalisé le règne d'Isabelle. Les ressources de son génie et de son caractère éclatèrent surtout dans les quatre dernières années de son pontificat. Pour ne parler que des principaux événements, le siége de Rhodes, la prise d'Otrante par les Turcs, la canonisation de saint Bonaventure, les travaux pour l'embellissement de Rome, la décoration de la chapelle Sixtine, la conjuration du protonotaire Colonna qui fit couler tant de sang dans Rome et dans les environs, la guerre contre Venise qu'il fallut frapper d'interdit, tout cela se trouve compris dans un si court espace de temps, qu'on a peine à comprendre qu'une seule tête ait pu suffire à tant de soucis. Il faut dire que Sixte IV, tout plein de la notion des droits imprescriptibles de l'Église, avait une confiance ineffable dans l'assistance supérieure. Jamais on ne le trouvait si imposant que quand il levait les yeux au

ciel, en bénissant, avec un geste solennel, les galères qui partaient contre les Turcs, les drapeaux qu'il distribuait à ses gardes, les canons sur lesquels il faisait sculpter ses armes, ou les charretées de boulets faits avec des blocs de travertin, tirés des débris d'un vieux pont qu'on appelait le pont d'Horatius Coclès (1). Jamais aucun pape ne put dire avec autant de vérité que lui : *Militia est vita pontificis super terram.*

S'il fallait regarder comme des manifestations de la haine publique les désordres qui éclatèrent dans Rome après sa mort, jamais il n'y aurait eu de pape plus impopulaire On ne se contenta pas de piller et de démolir le palais de Jérôme Riario ; on fit main-basse sur les propriétés des marchands Gênois, moins pour les punir d'être les compatriotes du défunt, que pour les frustrer de leurs profits illicites : car ils n'avaient pas été scrupuleux dans l'exploitation de leurs priviléges commerciaux. On alla jusqu'à piller les bougies, qui devaient servir aux funérailles du pontife, et, quand son corps fut porté dans la basilique de Saint-Pierre, il n'y avait pour tout cortége que quelques serviteurs du palais, et personne ne s'approcha pour le bénir, à l'exception d'un religieux de Saint-François, qui eut le courage de représenter tout son ordre (2).

Le pontificat d'Innocent VIII s'ouvrait donc sous des auspices très-favorables pour lui, d'autant plus qu'on connaissait déjà ses dispositions naturellement pacifiques, et qu'on pouvait espérer de voir enfin cesser les abus auxquels l'humeur belliqueuse de Sixte IV, jointe aux prodigalités de sa famille, avait donné lieu.

Mais on s'aperçut bientôt qu'Innocent VIII n'était

(1) Muratori, *loco citato*

(2) Tous ces détails sont empruntés à la chronique d'Infessura déjà citée.

pas plus maître des événements que ne l'avait été son prédécesseur. Malgré son amour sincère de la paix, il se vit impliqué dans les démêlés sanglants entre les Colonna et les Orsini, puis engagé dans une lutte dispendieuse contre le roi de Naples, puis obligé de payer des subsides à des étrangers pour faire la guerre aux Florentins ; de sorte qu'il dut recourir, aussi lui, aux expédients ruineux qui avaient fait maudire par les Romains l'administration de Sixte IV. Il fallut donc créer cinquante-deux offices des bulles qui rapportèrent vingt-six mille ducats d'or, puis vingt-six charges de secrétaires qui en rapportèrent soixante mille, sans compter la création de nouveaux impôts et le rétablissement de ceux qui avaient été supprimés. Mais la plus fâcheuse de ses nécessités financières fut celle où il se trouva d'effectuer au paiement de ses troupes la portion du revenu qu'on appelait la *gabelle des études*, sur laquelle se prélevait le salaire des hommes de lettres voués à l'enseignement public et dont la rancune n'était pas moins à craindre dans le présent que dans l'avenir. A tous ces embarras, qui allèrent toujours en s'aggravant, se joignirent ceux qui naquirent de l'ambition et de la cupidité de sa propre famille ; car il ne fut pas moins faible que Sixte IV contre les tentations du népotisme, et les interprétations scandaleuses ne lui furent pas épargnées, surtout après qu'il eut livré à Franceschetto Cibo, sa créature favorite, le produit de toutes les amendes ou compositions pécuniaires qui excéderaient la somme de cent cinquante ducats (1).

La paix qu'Innocent VIII rétablit en Italie vers la

(1) Voir la chronique, un peu suspecte, d'Infessura, dans Muratori, tom. III. part. II, p. 1219, 1232.

fin de son règne (1492), n'était plus, comme au temps de Nicolas V, le résultat de négociations conduites avec un zèle qui allait jusqu'à la ferveur, pour hâter l'armement des puissances chrétiennes contre les Turcs ; c'était bien plutôt le produit de la lassitude générale et des intrigues diplomatiques qui se dénouaient à la manière des intrigues de comédie, c'est-à-dire par le mariage ; dénoûment déplorable qui fut le germe de tant de calamités pour l'Italie et surtout pour le Saint-Siége ! Je veux parler du mariage de Franceschetto Cibo avec Madeleine, fille de Laurent le Magnifique, moyennant la promotion immédiate au cardinalat d'un enfant de treize ans qui fut plus tard Léon X. Jamais pareille concession n'avait été faite à aucun potentat, quels que fussent ses titres à la reconnaissance de la Papauté. Maintenant elle capitulait avec une dynastie sourdement hostile, astucieuse, égoïste jusque dans ses libéralités, peu soucieuse de la dignité de ses sujets, habile à exploiter les vertus comme les vices, enthousiaste, si l'on veut, de la littérature classique, mais d'un enthousiasme qui se rapportait bien plus au Paganisme qu'à l'antiquité proprement dite. Méconnaître l'antagonisme naturel entre cet esprit et celui qui avait animé les plus sages pontifes du XV[e] siècle, c'était commettre une faute dont l'expiation pouvait être rude et dont les conséquences étaient incalculables.

Quoi qu'il en soit, la politique fougueuse et ombrageuse de Sixte IV fut abandonnée, sans que cet abandon trouvât beaucoup de contradicteurs L'ennemi avait déjà trop d'intelligences dans la place, et les lettrés de la cour de Laurent de Médicis exerçaient trop d'influence jusque dans le Sacré Collége. La Renaissance entrait dans sa seconde phase, c'est-à-dire

que, de servante, elle aspirait à devenir maîtresse, et, pour justifier ses prétentions, elle revendiquait le mérite de tous les progrès qu'avait faits l'esprit humain depuis un demi-siècle. Surtout elle se vantait d'avoir adouci les mœurs et substitué le goût des jouissances délicates aux passions fanatiques des générations précédentes. En effet, les caractères perdaient tous les jours quelque chose de cette âpreté qui paraissait si incommode aux partisans exclusifs des arts de la paix. Il est vrai que les qualités, qui constituent l'héroïsme, disparaissaient en même temps, et que l'Italie continentale, tout en continuant de produire d'habiles guerriers, cessait peu à peu de produire de grands hommes ; mais quel dédommagement ne trouvait-elle pas dans cette légion de littérateurs qui, à force de sueurs et de conjectures sagaces, parvenaient à rétablir les communications si longtemps interrompues entre les anciens et les modernes, et ouvraient à l'avenir de si encourageantes perspectives? Peut-être les esprits chagrins pouvaient-ils craindre que la foi des peuples ne fût tant soit peu compromise par le mouvement trop accéléré de cette civilisation parfois profane, surtout en voyant l'enthousiasme religieux se refroidir peu à peu et les saints devenir non moins rares que les héros. Car Nicolas V et ses successeurs immédiats avaient canonisé des contemporains, ou du moins des personnages dont le souvenir était encore vivant, sans compter les béatifications qui ne furent jamais ni si nombreuses, ni si hautement devancées par l'opinion publique que dans la première moitié ou dans les deux premiers tiers du xve siècle ; tandis que les saints canonisés par Sixte IV et par Innocent VIII appartenaient à une époque bien antérieure à leur pontificat, ce qui formait une transition bien naturelle avec

celui d'Alexandre VI qui ne canonisa personne (1).

Ces symptômes de décadence étaient assez graves, en ce qu'ils semblaient prouver que, depuis la Renaissance, on avait perdu du côté des caractères plus qu'on n'avait gagné du côté des intelligences ; mais on se consolait en pensant que, si on avait renoncé à reconquérir le Saint Sépulcre et Constantinople, on avait conquis, pour le bonheur des générations nouvelles, non pas la tolérance absolue, bienfait réservé à d'autres temps, mais une tolérance relative qui faisait espérer qu'on finirait par vivre en bonne intelligence avec tous les ennemis de la foi chrétienne, sans excepter les Turcs. On se souvient du serment par lequel Calliste III s'était engagé à les poursuivre de ses armes, de ses interdits et de ses *exécrations*. Maintenant les choses étaient bien changées. On avait vu le roi de Naples enrôler des Turcs parmi ses troupes, après la reprise d'Otrante, et le tyran d'Osimo avait eu la pensée d'arborer l'étendard du Croissant dans une ville qui relevait de l'autorité du Saint-Siége ; mais ce double scandale n'était rien en comparaison de celui que causèrent au peuple Romain les honneurs rendus à l'ambassadeur du Sultan, quand il vint, en 1490, payer à Innocent VIII le prix du service qu'il rendait à son maître, en retenant prisonnier le prétendant légitime du trône de Constantinople. Ce fut encore pis, quand on sut les détails de l'audience à laquelle il avait été admis. Le chroniqueur qui les raconte et qui se laisse gagner, en les racontant, par l'amertume du sentiment populaire, dit que, le jour même où se fit, dans le palais du Vatican, cette grande manifestation

(1) Dans sa biographie, écrite par le continuateur de Platina, il n'est fait mention d'aucune canonisation.

de tolérance, Rome fut enveloppée de ténèbres profondes accompagnées d'un vent tellement impétueux, qu'on ne se souvenait pas d'avoir rien vu de pareil ; et, ce qui mit le comble à la consternation publique, ce fut de voir, quelques jours après, une espèce de mendiant qui se donnait pour prophète, et qui portait une petite croix de bois d'une main et l'Évangile de l'autre, paraître dans les lieux les plus fréquentés, et faire tressaillir ses auditeurs par des prophéties analogues à celles que les Florentins entendaient alors sortir de la bouche de Savonarole (1).

Si l'on veut faire abstraction de tous ces sombres présages et des actes qui les avaient plus ou moins légitimement produits, si l'on veut fixer exclusivement ses regards sur certains faits qui reposent ou réjouissent encore un peu l'âme du chrétien, au moment de dire adieu pour jamais à ce qu'on pourrait appeler la Papauté du moyen âge, on pourra trouver dans l histoire du pontificat d'Innocent VIII de quoi lui composer, non pas une auréole, mais un crépuscule de gloire qui lui est venu du reflet de certaines gloires étrangères. Pendant que lui Gênois était le chef de la chrétienté dans l'ancien monde, un autre Gênois soumettait à sa juridiction spirituelle un monde nouveau qu'il venait de découvrir ; et, pendant qu'on renonçait à reconquérir le terrain perdu en Orient, une reine à qui le Pape donnait, en récompense, le titre de Catholique, reprenait Grenade et le midi de l'Espagne sur d'autres sectateurs de Mahomet. En même temps, Rome faisait d'autres conquêtes qui devaient servir et qui servent encore, en effet, à alimenter la piété des pèlerins, et la ville de Saint-Pierre eut alors deux journées mémo-

(1) Infessura, *loc. cit.*, p. 1235.

rables de plus à inscrire dans ses fastes : celle où l'on découvrit l'inscription placée par Ponce Pilate au haut de la croix sur laquelle se consomma la rédemption, et celle où l'on porta en triomphe au Vatican la lance qui avait fait couler le sang divin sur le Calvaire (1).

Ce ne furent ni les exploits ni les qualités personnelles d'Innocent VIII qui procurèrent aux fidèles les consolations qui leur vinrent ainsi d'Orient et d'Occident; nous ne sommes donc tenus de lui en savoir aucun gré ; mais il en est tout autrement, quand on interroge l'histoire contemporaine sur la manière dont il comprit son rôle de Souverain Pontife vis-à-vis des diverses branches de l'art. C'est ici le plus beau côté de son règne, et, en même temps, le plus incompréhensible ; car le paganisme ayant successivement envahi presque toutes les avenues qui conduisaient au sanctuaire, il semblait extrêmement difficile de l'empêcher de pénétrer jusqu'au sanctuaire même.

C'est cependant ce que fit Innocent VIII, malgré sa prédilection pour le poète Pontanus qui, par l'élégance tant soit peu licencieuse de ses écrits, représentait dignement auprès de lui une certaine face de la renaissance païenne. Sans en être le partisan enthousiaste, comme le fut Léon X, Innocent VIII encourageait volontiers tous les travaux qui avaient pour but de remettre en honneur et en lumière les monuments enfouis du génie Grec ou Romain; mais quand il s'agissait de la décoration des églises, il ne se montrait pas moins orthodoxe que les plus sévères d'entre ses prédécesseurs.

Quand il monta sur le trône pontifical, en 1484, les

(1) Cette lance fut envoyée au pape par le sultan Bajazet, qui espérait, en retour, être délivré des prétentions de son frère Zizim.

peintres Ombriens et Florentins avaient terminé leur tâche dans la chapelle Sixtine et tous étaient retournés dans leur patrie, à l'exception de Pinturicchio qui était devenu le peintre favori des membres les plus distingués du Sacré Collége, parmi lesquels il suffit de nommer le cardinal Clément de la Rovère et le cardinal Olivier Caraffa. Quoique leur influence sur le Pape fût bien faible, en matière de gouvernement ecclésiastique, leur exemple, joint au goût qu'il avait sans doute déjà pris pour les produits du gracieux pinceau de Pinturicchio, donna à ce dernier une vogue qui ne se démentit pas pendant toute la durée de ce pontificat ; et la preuve que sa faveur fut grande, c'est que, outre les peintures dont il orna les chambres et les loges du Belvédère, il fut chargé de peindre le tableau d'autel pour la chapelle où était déposée la grande relique récemment apportée à Rome, c'est-à-dire pour le lieu qui attirait alors une plus grande foule que le tombeau même des apôtres (1).

La prédilection croissante dont Pinturicchio devint l'objet semblerait prouver qu'Innocent VIII restait fidèle aux traditions de ses devanciers, en matière d'art comme en matière de dogme, et que le paganisme eut moins de prise sur son imagination que ne le ferait supposer l'esprit général de son règne. Mais il fit un autre choix qui met encore plus hors de doute son orthodoxie esthétique. Pendant qu'il étudiait à l'Université de Padoue, il avait vu l'admiration qu'excitaient les ouvrages de Mantegna, et il l'avait peut-être partagée. C'était un vieux souvenir ; mais, soit que ses impressions eussent été renouvelées par des voyages postérieurs, soit qu'il voulût imiter ses pré-

(1) Ce tableau de Pinturicchio a disparu depuis longtemps.

décesseurs et adjoindre, comme eux, à un artiste richement doué du côté de l'inspiration, un autre artiste dont la science profonde pût faire équilibre aux tendances mystiques du premier, il résolut de les faire travailler l'un et l'autre à la décoration du Vatican. Mantegna était alors le peintre le plus savant qu'il y eût en Italie, après Léonard de Vinci Il était naturaliste à la manière de Victor Pisanello, de Piero della Francesca et de Luca Signorelli; c'est-à-dire que son naturalisme n'avait rien de vulgaire ; mais il était plus versé qu'aucun d'eux dans le symbolisme de l'art chrétien, et il avait pénétré beaucoup plus avant dans les mystères de l'art antique. Il possédait surtout une intelligence rare des antiquités romaines, et ses fameux triomphes, que tout le monde connaît, prouvent que ses études historiques n'étaient pas superficielles.

L'arrivée d'un pareil génie dans une cour où le paganisme et les représentations qui s'y rapportaient, commençaient à devenir l'objet d'un culte, aurait pu donner lieu à des tentations dangereuses; mais Innocent VIII, qui appréciait sans doute les qualités vigoureuses de son pinceau, lui assigna une tâche d'un autre genre où il pouvait les déployer à son aise. Il le chargea de peindre, dans une petite chapelle attenante à son palais, le baptême de Notre-Seigneur par saint Jean, sujet élastique que l'artiste pouvait dilater à son gré en y introduisant une multitude de personnages fortement et diversement caractérisés, sans préjudice des raccourcis et des perspectives qui constituaient, aux yeux d'un bon nombre de ses admirateurs, le principal mérite de Mantegna (1).

Le sculpteur favori d'Innocent VIII fut cet Antonio

(1) Malheureusement, cette chapelle fut détruite, du temps de Pie VI, pour agrandir le musée du Vatican

Pollaiolo, dont il ignorait sans doute les mœurs infâmes et que nous avons déjà signalé comme un des coryphées de l'école naturaliste à Florence. Les grands succès qu'il avait jadis obtenus comme orfèvre, et l'admiration qu'avaient excitée plus récemment ses bas-reliefs en bronze, décidèrent le Souverain Pontife, qui ne paraît pas avoir eu de goût pour les ouvrages en marbre, à lui donner la préférence pour l'exécution d'un monument qui devait surpasser en dimensions tout ce que l'artiste avait fait jusqu'alors, et commencer une sorte de révolution dans la sculpture sépulcrale. Innocent VIII voulait se faire ériger ce monument à lui-même, à côté de la chapelle où était conservée la sainte Lance, qui était, à ses yeux, la grande conquête de son pontificat; et il voulait qu'au lieu d'une statue mortuaire, avec l'accompagnement ordinaire des vertus cardinales ou théologales, Pollaiolo fît une statue assise qui le représenterait donnant la bénédiction d'une main, et tenant une lance de l'autre. C'était à peu près la même attitude que celle du saint Pierre en bronze qui est adossé à l'un des piliers de la coupole et dont le pied porte l'empreinte si visible des baisers qui y ont été respectueusement imprimés de siècle en siècle.

Ce chef-d'œuvre de Pollaiolo, qui se voit encore aujourd'hui près de la chapelle de la Conception, le plaça très-haut dans l'estime du Pape et dans celle de ses contemporains. Outre que le jet avait parfaitement réussi, aucun ouvrage de cette importance n'avait été coulé à Rome depuis plusieurs siècles. Le tombeau de Sixte IV, sorti de la même main et fondu du même métal, mais conçu sur un tout autre plan, n'excita pas une admiration si universelle; mais l'impression favorable ne s'effaça plus, et l'artiste, ainsi honoré et enri-

chi sur la fin de ses jours, jouit paisiblement jusqu'à sa mort (1498) de ses succès et de ses richesses. Innocent VIII avait poussé l'engouement jusqu'à le consulter sur des travaux d'architecture, et même, il lui fit dessiner le plan du palais du Belvédère ; mais il n'alla pas jusqu'à le charger de l'exécution. Innocent VIII avait sans doute en vue un autre artiste qui avait quitté Rome, immédiatement après la mort de Sixte IV, mais sans cesser d'être l'architecte en titre de la cour pontificale. Je veux parler de Baccio Pintelli, qui remplissait provisoirement les fonctions d'ingénieur militaire dans la Marche d'Ancône, sans discontinuer, ou du moins sans perdre de vue les travaux importants qu'il avait entrepris pour Jean de la Rovère, duc d'Urbin, tant dans sa capitale que dans le voisinage de Sinigaglia, où il lui bâtissait l'église de Sainte-Marie-des-Grâces, dernier monument de ce beau génie (1).

Quoi qu'il en soit, rien ne prouve que Baccio Pintelli ait dirigé, de près ou de loin, la construction des édifices que le nouveau Pape ajouta à ceux de ses prédécesseurs dans le Vatican. Ces additions durent être assez considérables, puisque, indépendamment du fameux Belvédère qui fut construit au milieu du jardin et qui ne coûta pas moins de soixante mille ducats d'or, il fit bâtir un nouveau palais dans l'espace vide qui se trouvait entre l'ancienne résidence et la basilique ; à quoi il faut ajouter la décoration imposante qu'il donna à la place de Saint-Pierre, en y faisant élever une fontaine en marbre, dont le pourtour était

(1) On ne sait pas au juste en quelle année mourut Baccio Pintelli, mais ce dut être vers 1491 Il fit à Urbin la grande cour du palais ducal et la cour du petit palais de Gubbio On trouvera dans Gaye (vol. I, p 274 277) des documents intéressants sur cet artiste. Le bref que lui adressait Innocent VIII en 1490 est imprimé dans le recueil de Gualandi, sér. 4, p. 119.

orné de bas-reliefs, et dont le centre était occupé par deux grands vases superposés, les plus beaux que l'on connût alors en Italie. Ce sont sans doute tous ces travaux, joints à la reconstruction dispendieuse et magnifique de Santa-Maria-in-Via-Lata et aux réparations inachevées de Saint-Jean-de-Latran, qui ont fait dire au chroniqueur contemporain, qu'*Innocent VIII avait construit à Rome un grand nombre d'édifices* (1). Il est certain que ce genre de préoccupation convenait beaucoup mieux à son humeur pacifique que la direction ou même la prédication d'une croisade contre les infidèles.

Quand il fit reconstruire, à grands frais, l'église, aujourd'hui si méconnaissable, de Santa-Maria-in-Via-Lata, il se vit obligé d'encourir la réprobation de ceux qui voulaient que tout fût sacrifié à la conservation d'un monument quelconque de la grandeur Romaine. Or, il y avait ici une espèce de conflit entre deux souvenirs très-imposants, mais qui ne pouvaient l'être au même degré pour le successeur des apôtres. L'église était bâtie dans le lieu même où saint Paul avait habité avec le centurion, et elle était appuyée sur un arc de triomphe fort délabré, dont la démolition était nécessaire, si on ne voulait pas qu'elle tombât tout à fait en ruine. L'intérêt de l'antiquité chrétienne l'emporta sur celui de l'antiquité profane ; mais Innocent VIII donna un dangereux exemple en payant ses architectes avec une monnaie qui n'avait pas eu cours jusqu'alors. Je veux parler des blocs de travertin qu'il leur permit de s'approprier en guise de paiement, et qu'ils purent revendre ensuite avec d'énormes profits. L'impétueux Sixte IV en avait fait des boulets de

(1) *Fuit humanus, et amator pacis, et construxit Romæ multa edificia.* Infessura, *loc. cit.*, p. 1243.

canon ; son pacifique successeur les convertissait en marchandises.

Le terrain devient de plus en plus brûlant, à mesure qu'on approche davantage de la clôture du xve siècle. Il y a là dix années terribles à franchir, non-seulement à cause de l'ombre sinistre que le caractère personnel d'Alexandre VI projette sur cette période si courte et malheureusement si pleine, mais aussi parce que les signes avant-coureurs de la grande catastrophe du siècle suivant se multiplient sur tous les points et sous toutes les formes à la fois. La crise qui travaille les esprits, a deux foyers principaux, Rome et Florence. Ici on dirait qu'elle est plus grave, parce que tout un peuple est mis en émoi par la parole d'un grand homme, de Savonarole, dont le supplice fournit un dénoûment des plus tragiques ; mais c'est toujours de Rome que partent les impulsions déterminantes, et c'est principalement sur Rome que retombe la responsabilité des actes qui consternèrent alors tous ceux d'entre les enfants de l'Église qui joignaient la clairvoyance au dévouement. Les leçons dégradantes que les Médicis donnaient aux Florentins n'avaient guère de retentissement hors de la Péninsule ; mais les pompes profanes déployées à Rome et alternant, pour ainsi dire, avec les pompes religieuses, avaient pour témoins les envoyés de tous les pays chrétiens, qui emportaient ensuite dans leurs patries respectives des impressions d'autant plus tenaces que leur zèle pour le Saint-Siége était plus ardent. Mais quels étaient les promoteurs de ces pompes profanes dont nous parlons et de tous les abus qui commençaient à révolter les esprits comme les consciences ? Ici il convient de faire deux distinctions importantes. L'autorité du Pape, comme successeur de saint Pierre, restait toujours séparée, dans sa

source, de son autorité comme Souverain temporel ; et cette dernière autorité pouvait être plus ou moins absolue, suivant la composition du Sacré Collége et suivant les prérogatives qu'on lui octroyait ou qu'il usurpait Il avait essayé, à plusieurs reprises, de se constituer en oligarchie gouvernementale, et sa dernière tentative, pour arriver à ce but, avait eu lieu à la mort de Sixte IV, quand on imposa à son successeur, avant qu'il fût nommé, la condition formelle de ne jamais dépasser le nombre de vingt-deux cardinaux (1). Cette précaution avait été salutaire autrefois, pour mettre fin au grand schisme ; maintenant elle ne pouvait avoir d'autre effet que de concentrer dans un petit nombre de mains, qui n'étaient pas toutes également pures, l'influence et les priviléges attachés à la dignité de prince de l'Église. Aussi Innocent VIII encourut-il peu de blâme quand, au mépris de cet engagement préalable qu'on lui avait extorqué, il créa huit nouveaux cardinaux, parmi lesquels figurait, en récompense de ses récents exploits, l'héroïque Pierre d'Aubusson, alors grand-maître des chevaliers de Rhodes.

Si toutes les promotions avaient été faites dans le même esprit que celle-là, que de calamités auraient été épargnées à l'Europe et à l'Église ! Mais il y avait les promotions dynastiques, les promotions politiques, les promotions patriotiques, et, dans les derniers temps, les promotions matrimoniales qui furent les plus déplorables de toutes. On sait que ce fut en vertu d'une clause insérée dans un contrat de mariage, que Jean de Médicis et Ascanio Sforza, frère de Louis le Maure, se glissèrent dans le Sacré Collége.

Par suite de ces adjonctions successives, toutes les

(1) Infessura, *loc. cit.*

bonnes et toutes les mauvaises tendances du siècle y eurent leurs représentants. L'esprit chevaleresque et ascétique qui avait animé le héros et les saints des générations précédentes, et qui s'affaiblissait tous les jours, était représenté par le cardinal d'Aubusson et par le cardinal Olivier Caraffa qui eût été le plus digne entre tous ses collègues d'occuper le trône pontifical ; l'esprit de la renaissance, dans sa direction la plus sérieuse et la plus philosophique, était représenté par le savant cardinal Grimani; le cardinal Raphaël Riario le représentait au point de vue de l'élégance et de la splendeur ; et la renaissance païenne proprement dite, celle dont s'accommodaient plus particulièrement le relâchement de la discipline et la corruption des mœurs, avait pour représentant cet Ascanio Sforza qui scandalisait Rome par ses fêtes profanes, tout en ourdissant des trames perfides contre la vie de Savonarole et contre l'indépendance de l'Italie. C'est lui qu'il faut regarder comme le mauvais génie du Saint-Siége pendant la triste période dont nous parlons. C'étaient sa livrée, ses carrosses et ses pages qui figuraient dans ces divertissements licencieux du carnaval dont les détails nous sont conservés dans une chronique contemporaine (1). C'était dans son palais que se donnaient ces repas monstrueux dont le chroniqueur n'ose pas hasarder la description, de peur d'exciter l'incrédulité ou même la risée de ses lecteurs ; et ce n'était pas son apanage de prince qui faisait les frais de ses extravagances, mais la simonie pratiquée sur la plus grande échelle qu'on eût jamais vue, avec un degré d'audace qui semblait défier la pudeur encore plus que les lois canoniques (2).

(1) Infessura, *loc. cit.*
(2) Infessura, *loc. cit.*

Pour goûter pleinement les jouissances variées que les progrès du siècle et la *renaissance*, ainsi exploitée, offraient aux imaginations et aux sens, il fallait, avant tout, un règne pacifique, plus pacifique encore, s'il était possible, que celui d'Innocent VIII. Cette condition paraissait d'autant plus facile à remplir, que généralement on ne prenait au sérieux ni la ligue récemment conclue entre les diverses puissances Italiennes, ni la démonstration militaire par laquelle Alexandre VI inaugura son pontificat sur la place du palais Saint-Marc. Ce jour-là vit s'éteindre la dernière lueur d'espérance qui restait encore aux chrétiens d'Orient et à leurs amis. La papauté abdiquait solennellement le rôle qui l'avait rendue si grande et si populaire pendant cinquante ans, et cette abdication, qui aurait soulevé des tempêtes un demi-siècle plus tôt, passa inaperçue par les uns et fut presque accueillie comme une délivrance par les autres. C'était une nouvelle victoire ajoutée à celles que la tolérance avait déjà remportées sur ce qu'on appelle le fanatisme religieux, depuis le pontificat de Sixte IV. Une victoire plus décisive encore devait signaler celui d'Alexandre VI. Non content de regarder diplomatiquement l'asservissement des chrétiens d'Orient comme un fait accompli, il ne craignait pas de donner asile dans les États mêmes du Saint-Siége à d'autres ennemis de la foi chrétienne, récemment expulsés du territoire espagnol. On les voyait aborder par bandes, plus ou moins nombreuses, à l'embouchure du Tibre ou ailleurs, puis se disperser dans les villes et dans les bourgades, où ils étaient reçus et protégés, moyennant une redevance pécuniaire. Il y en eut qui s'avancèrent jusque sous les murs de Rome et vinrent planter leurs tentes en dehors de la porte Appienne, d'où ils ré-

pandirent bientôt la peste dans l'intérieur de la ville.

Le roi d'Espagne, en apprenant cette tolérance vénale, crut y voir un désaveu indirect de sa politique, et son ambassadeur fit entendre au Pape un langage sévère qui contrastait singulièrement avec les allocutions louangeuses que lui avaient adressées les députés pacifiques des villes et des princes de presque toute l'Italie. Il y avait longtemps que les hommes de cœur et les hommes de foi n'avaient été témoins d'un spectacle si propre à leur suggérer des réflexions décourageantes Ceux-là mêmes qui étaient préposés à la garde du feu sacré semblaient le laisser s'éteindre entre leurs mains; ce qui ne doit pas s'entendre du dépôt des croyances, lequel était resté intact, mais de ces généreuses traditions de solidarité chrétienne et de dévouement dont Nicolas V et Pie II avaient été à la fois les organes et les martyrs. Maintenant, il fallait que le représentant d'une nation, restée seule héroïque et seule vraiment fière entre toutes les autres, vînt rappeler au tiède successeur de ces deux pontifes qu'il y avait des infidèles ailleurs qu'en Espagne, qu'ils insultaient la ville sainte de Jérusalem par leurs profanations et par leurs blasphèmes, qu'ils épouvantaient l'Asie par leurs cruautés, et que le vœu fait par tant de générations, de leur arracher la cité de Constantin, restait encore à acquitter (1).

Ce n'était pas sur une âme comme celle d'Alexandre II que de telles remontrances pouvaient faire une impression durable. Le cardinal d'Aubusson n'était pas là pour y joindre son témoignage, et des trois cardinaux qui auraient appuyé non moins énergiquement

(1) Voir cette allocution curieuse dans la chronique d'Infessura, *loc. cit.*, p. 1247.

que lui l'intervention à main armée, l'un, Jules de la Rovère, était en disgrâce, l'autre, François Piccolomini, ne s'occupait plus que de son diocèse de Sienne, et le troisième, Olivier Caraffa, était suspect à la majorité de ses collègues, parce qu'il s'était constitué l'avocat de Savonarole. C'était à la puissance de cet orateur-prophète, et non à celle des Turcs, qu'on se sentait pressé de mettre un frein ; car ses invectives contre la décadence cléricale ne respectaient pas plus les grands dignitaires de l'Église que les simples moines, et l'on citait de lui des apostrophes véhémentes où il semblait ne pas épargner la tiare pontificale elle-même.

La mort tragique par laquelle ses ennemis punirent la liberté de son langage ne fut pas l'effet des rancunes personnelles d'Alexandre VI. Nous verrons plus tard quelle part revient à quelques uns de ses conseillers, et particulièrement au cardinal Ascanio Sforza, dans cette iniquité que lui et d'autres devaient bientôt expier d'une manière si éclatante. Pour le moment, il suffira de remarquer que Savonarole ayant eu la hardiesse de venir se heurter contre un courant d'idées qui n'avait cessé de se grossir depuis un demi-siècle et qui commençait à tout entraîner avec lui, il n'aurait fallu rien moins qu'une intervention surnaturelle pour empêcher qu'il ne fût submergé. Tout était envahi et rongé par le Paganisme comme par une lèpre, et l'infection Romaine avait fini presque par égaler l'infection Florentine. Qu'on se figure le suprême pasteur des brebis léguées par le Christ à saint Pierre, ayant à choisir entre les chefs-d'œuvre alors connus du génie antique, et préférant, entre tous, non pas les compositions à moitié chrétiennes de Platon ou de Virgile, mais les comédies de Plaute, pour en faire ses délices

secrètes et la matière de représentations plus ou moins bouffonnes devant les personnages très-mélangés qui composaient sa cour ! Et, pour compléter ce tableau, qu'on se figure ce même pasteur, entouré de littérateurs et de savants de toute espèce, et donnant la préférence sur eux tous aux légistes, c'est-à-dire à ceux qui avaient le plus d'intérêt à rendre chroniques les maux sur lesquels on avait à gémir (1).

Au milieu de telles préoccupations, les unes si prosaïques, les autres si profanes, quelle place pouvait-il rester à l'art chrétien ?

Celle qui lui restait était, en effet, bien petite, quand on la compare à celle que lui avaient donnée les prédécesseurs d'Alexandre VI, depuis le commencement du siècle. En cela, comme en beaucoup d'autres choses, il parut s'attacher à ne pas suivre leur exemple. On ne cite point un seul artiste qui ait été appelé par lui, soit de Florence, soit d'ailleurs. Si Pinturicchio fut chargé de peindre les salles de l'appartement Borgia dans le Vatican, ce ne fut point par l'effet d'une appréciation spontanée, mais parce qu'il le trouva en possession d'une renommée déjà bien établie, par suite de ses travaux du Belvédère et du palais Colonna. Aussi, l'artiste fit-il, pour son nouveau patron, des peintures de décoration plutôt que des peintures religieuses, et il n'est pas nécessaire de les étudier longtemps pour s'apercevoir qu'elles ont été faites, pour la plupart, sans verve et sans inspiration. Les véritables patrons de Pinturicchio, pendant cette espèce d'interrègne, ceux dont le patronage lui fut véritablement sympathique, furent le cardinal Olivier Caraffa et le cardinal Clément de la Rovère, auxquels

(1) *Le arti liberali furono da lui ammirate e rispettate, e specialmente la scientia legale.* Panvinio, *Vita di Alessandro VI.*

se joignit bientôt le cardinal Piccolomini qui songeait dès lors à lui faire peindre la célèbre sacristie de Sienne.

Ce fut encore le cardinal Olivier Caraffa qui devina le premier le génie de Bramante et qui lui fournit la première occasion de montrer le profit qu'il avait tiré de ses études profondes en architecture. Jusque-là, on l'avait vu, pensif et solitaire, mesurer, l'un après l'autre, d'abord tous les édifices de l'ancienne Rome, et plus particulièrement le théâtre de Marcellus, puis les ruines de Tivoli et celles de la villa d'Adrien, et il avait poussé ses investigations jusqu'à Naples. Cette curiosité ardente et silencieuse, ce culte désintéressé de l'antique et peut-être aussi cette ressemblance frappante avec le grand Brunelleschi qui avait parcouru les mêmes lieux, de la même manière et avec le même but, attirèrent l'attention du généreux cardinal qui se prit pour lui d'une admiration affectueuse et lui donna tous les encouragements qui étaient en son pouvoir. Le premier ouvrage important, dont il le chargea, fut la reconstruction du couvent della Pace, lequel était placé sous sa protection spéciale, et cette tâche fut accomplie de manière à donner à l'artiste, de l'aveu même de Vasari qui ne lui est pas toujours favorable, *une très-grande réputation dans Rome* (1).

Mais Bramante avait beau croître et grandir en science pratique aussi bien qu'en renommée, il ne put jamais atteindre, sous Alexandre VI, la position dominante à laquelle il aspirait, et qui était due à la supériorité de son génie, si le pape avait été aussi compétent à juger le mérite des artistes que celui des légistes. Non-seulement il ne voulut jamais l'employer

(1) *Ancorchè non fosse di tutta bellezza, gli diede grandissimo nome.* Vasari, *Vita di Bramante.*

qu'à des travaux insignifiants (1), mais il sembla prendre à tâche de l'humilier, en subordonnant ses services à l'autorité d'un architecte en chef qui comprimait plutôt qu'il ne développait ses facultés si puissantes et si hardies. Cette subordination, qui lui fut infligée, à plusieurs reprises, à cause de l'exemple une fois donné par Alexandre VI, ne permet pas de déterminer au juste la part qu'eut Bramante, soit à la construction du fameux palais de la Chancellerie où il fut aidé par un certain Antonio Montecavallo, soit à celle de l'église de Santa-Maria *de anima* où il fallut encore baisser la tête devant la suprématie d'un architecte Allemand. Les deux seuls monuments qui furent exécutés entièrement sur ses dessins, pendant qu'il préludait si péniblement à l'essor qu'il allait bientôt prendre, sont le chœur de Sainte-Marie-du-Peuple et l'élégant palais du cardinal Adrien de Corneto, qui forme encore aujourd'hui la principale décoration du Borgo (2).

Au reste, Bramante n'est pas le plus grand génie qu'Alexandre VI ait méconnu. Le 25 juin de l'année 1496, arrivait à Rome, pour la première fois, un artiste qu'attendait une immense renommée, et qui venait chercher des inspirations qui répondissent à sa sublime vocation. Cet artiste était le jeune Michel-Ange, alors âgé de vingt et un ans, qui, sans être précisément disciple de Savonarole, avait emporté de ses prédications des impressions si profondes qu'il s'en souvenait encore jusque dans ses vieux jours. Cette

(1) Alexandre VI lui fit peindre ses armes au-dessus de la porte sainte pour l'ouverture du jubilé, et l'employa en sous-œuvre pour la construction de deux fontaines

(2) Ce palais a été connu plus tard sous le nom de palais Giraud

circonstance ne fut probablement point sans influence sur le choix de ses premiers patrons, tous membres du Sacré Collége, tous appartenant, plus ou moins ouvertement, à ce qu'on pourrait appeler, dans la phraséologie moderne, le parti de l'opposition. C'était d'abord ce cardinal Riario qui ne mettait pas plus de bornes à ses libéralités qu'à sa magnificence, et qui, dès le premier jour, envoyait Michel-Ange voir je ne sais quelles statues, probablement antiques, pour lui demander ensuite s'il se sentait le courage de faire pour lui quelque chose d'aussi beau (1). C'était le cardinal François Piccolomini qui lui commandait à la fois quinze statues de marbre pour sa propre chapelle dans la cathédrale de Sienne (2) ; mais le patronage qui produisit à la fois les effets les plus heureux et les plus durables, fut celui d'un cardinal Français, Villiers de la Groslaye, abbé de Saint-Denis, pour lequel Michel-Ange exécuta la fameuse *Pietà* qu'on voit dans l'église de Saint-Pierre, et qui fut le premier fondement de sa réputation européenne. J'ajouterais que ce premier triomphe de son génie, dans le lieu où il devait en remporter tant d'autres, coïncidait exactement avec la célébration du jubilé, si ce jubilé n'était lui-même, par un concours des plus lamentables circonstances, un des plus tristes souvenirs qui nous soient restés de cette époque.

Alexandre VI, qui avait pressenti, longtemps d'avance, la froideur qui devait marquer cette grande solennité de son règne, avait imaginé de nouveaux moyens pour frapper les imaginations de ses sujets et

(1) La lettre dans laquelle Michel-Ange raconte son entrevue avec le cardinal Riario est imprimée tout au long dans la nouvelle édition de Vasari, vol. XII, p. 339

(2) Voir le document cité dans le même volume, p. 341.

des étrangers. Une première proclamation avait eu lieu le 12 avril 1498, pendant qu'on faisait les apprêts du supplice de Savonarole; elle avait été répétée le jeudi saint, 1499, puis enfin le 22 décembre, et toujours au son des trompettes, pour imiter plus complétement le jubilé des Juifs. En même temps, l'on ouvrait une rue nouvelle (Via Alessandrina), comme on avait fait du temps de Sixte IV; on introduisait plusieurs nouveaux usages, entre autres celui de faire sonner toutes les cloches et celui d'ouvrir la porte sainte avec un marteau d'or. Des facilités inouïes furent accordées aux pèlerins qui voulaient obtenir les grandes indulgences, et les pénitentiaires dispensateurs de ces grâces purent restreindre à leur gré le nombre des visites aux différentes basiliques, et même y substituer des aumônes, sous prétexte qu'on méditait toujours la guerre contre les Turcs! Et, pour mieux tromper les fidèles, on faisait prêcher cette prétendue croisade par les moines les plus pauvres et les mieux accueillis qu'il y eût alors dans l'Europe chrétienne, par les Franciscains de l'Observance.

Mais toutes ces amorces restèrent à peu près sans effet, et ce jubilé ne servit qu'à prouver une chose, c'est que les pèlerins avaient oublié le chemin de Rome. Le jour où Alexandre VI alla visiter à cheval les quatre basiliques, au milieu d'un brillant cortége de cardinaux, de seigneurs et même de guerriers, il put bien exciter la curiosité publique, mais il n'édifia personne. Pas un souverain étranger ne figura dans son cortége, pas un réfugié grec pour représenter sa patrie, pas une canonisation populaire, pas un élan d'enthousiasme pour quoi que ce fût. Pour ceux qui comprenaient les signes du temps, ce jubilé ne pouvait être qu'une cérémonie funèbre, et, en combinant

le sentiment des maux présents avec les prévisions des maux futurs, on aurait pu appliquer à la ville de saint Pierre les paroles que le prophète Jérémie appliquait à Jérusalem : *O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus.*

La réaction qui suivit la mort d'Alexandre VI est un des exemples les plus consolants qu'offre l'histoire de la papauté. Le Sacré Collége regorgeait, pour ainsi dire, de cardinaux Espagnols qu'on y avait introduits pour sanctionner au besoin les usurpations de César Borgia, qui était là, plus confiant et plus menaçant que jamais, avec quinze mille hommes des plus aguerris et des moins scrupuleux. Néanmoins, grâce à l'activité que déploya le cardinal Caraffa, grâce à l'ascendant qu'il prit sur ses collègues, grâce aux inspirations qui leur vinrent de Dieu et de leur conscience, tout cet édifice d'iniquités, construit à force de rapines et de sang, s'écroula comme par enchantement, et cette dynastie impure disparut avec son fondateur. Un Piccolomini, qui n'était pas indigne de porter ce nom, si cher à toute la chrétienté, fut proclamé sous le nom de Pie III, et, bien que son pontificat n'ait duré que quelques semaines, il n'en mérite pas moins une place éminente parmi les plus illustres patrons de l'art chrétien, pour avoir été un des premiers à deviner le génie de Michel-Ange, et surtout pour avoir assuré, par ses libéralités et par ses dispositions testamentaires, l'exécution des peintures de la sacristie de Sienne.

Ce fut encore dans un esprit de réaction contre la famille Borgia que fut élu le successeur de Pie III. Ce successeur était Julien de la Rovère, l'un des neveux de Sixte IV, et celui d'entre tous les cardinaux

qui avait le moins dissimulé son antipathie pour Alexandre VI et ses doutes sur la validité de son élection. Pendant dix ans, il s'était tenu éloigné de la cour pontificale, et personne n'avait ignoré, ni ses propos hardis sur la nécessité d'une réforme, ni son approbation non équivoque de la tentative téméraire de Savonarole. Avec son humeur impétueuse et sa volonté de fer, il n'y avait pas d'obstacle qui pût l'arrêter dans sa marche, et comme ses mœurs étaient, depuis longtemps, à l'abri de tout soupçon, il se trouva les mains libres et les bras forts, pour entreprendre beaucoup de choses où ses prédécesseurs immédiats auraient nécessairement échoué.

Les qualités énergiques qui distinguèrent Jules II étaient un héritage de son oncle Sixte IV ; mais dans ce dernier, elles se trouvaient avec moins de consistance, et surtout avec moins de suite. Une différence analogue se remarque dans les dispositions esthétiques de l'un et de l'autre. Tous deux avaient le goût des arts, on pourrait presque dire qu'ils en avaient la passion ; mais celle de Sixte IV s'étendait à un plus grand nombre d'objets à la fois, et la quantité des produits n'était pas moins nécessaire que leur qualité pour le satisfaire. Jules II, depuis sa promotion à la dignité de cardinal, avait exercé et mûri ses facultés, comme s'il avait eu le pressentiment des merveilles qui devaient bientôt s'offrir à son appréciation, et les beaux génies qui devaient élever l'art chrétien à sa plus haute puissance avaient semblé attendre son avénement pour éblouir les yeux et subjuguer les imaginations Jamais une lumière si splendide n'avait encore lui sur la chrétienté, je dirais presque sur le monde. Ni Auguste, entouré des artistes qui l'aidèrent à changer la Rome de briques en une cité de marbre, ni Alexandre avec

son Apelle, son Lysippe et son Pyrgotèle, ne peuvent se comparer avec Jules II placé entre Raphaël et Michel-Ange. Il n'y a qu'une seule époque dans l'antiquité qui, pour l'excellence des produits et la dignité du patronage, puisse soutenir le parallèle avec celle dont nous parlons ; c'est l'époque où Phidias, sous les auspices du grand Périclès, imprimait à la sculpture grecque, encore imbue des vieilles croyances religieuses, cet essor sublime auquel participèrent tous les arts d'imagination et que l'antiquité ne devait voir qu'une seule fois.

Tout semblait annoncer que les grands projets de Nicolas V allaient enfin recevoir leur exécution, par la volonté d'un pape qui, à dire vrai, ne l'égalait ni en science ni en sainteté, mais qui ne lui était inférieur ni pour la grandeur ni pour la fermeté des vues. Dès les premiers jours de son pontificat (1503), Jules II tourna sa pensée vers l'achèvement du palais du Vatican, qui se trouvait composé de constructions irrégulières et capricieuses, séparées les unes des autres par des cours de dimensions inégales, et trahissant l'absence d'unité dans les plans successifs d'après lesquels on y avait travaillé depuis un demi-siècle. Outre cette divergence d'idées dans les architectes ou dans leurs patrons, il y avait la grande difficulté du terrain, difficulté qui avait été plutôt aggravée que diminuée par les essais infructueux qu'on avait faits pour la vaincre.

Afin de résoudre le problème d'une manière satisfaisante pour l'artiste et pour son patron, il fallait prendre une détermination vigoureuse, et faire main-basse sur un grand nombre de constructions antérieures. Vasari parle avec une admiration mêlée d'effroi du dessin grandiose qu'imagina *le terrible génie*

de ce prodigieux artiste pour restaurer et rectifier le palais pontifical. Comme Jules II voulait qu'on tirât parti du Belvédère, bâti par Innocent VIII, on y fit aboutir deux longs portiques parallèles, entre lesquels se déployait un grand théâtre de forme carrée, qui avait pour principale décoration une niche colossale, entre deux pavillons symétriques, disposés de manière à frapper tout d'abord les regards de ceux qui montaient de l'étage inférieur par un double escalier, regardé comme un chef-d'œuvre en son genre ; ceux qui descendaient à cet étage inférieur, avaient devant les yeux une cour de mille pieds de longueur, la plus belle, sans contredit qu'il y eût alors dans le monde, et qui malheureusement fut partagée en deux dans le siècle suivant (1).

Il serait impossible d'entrer dans le détail de toutes les constructions et de toutes les rectifications que fit Bramante dans le palais pontifical. Plusieurs de ses dessins furent tellement admirés, qu'on disait n'avoir rien vu de mieux, depuis le temps des anciens Romains (2). Malheureusement son impétueux patron était d'accord avec lui, non-seulement pour la grandeur des plans à exécuter, mais anssi pour la promptitude de l'exécution Le pape, dit Vasari, voulait que les murs sortissent de terre (3), et telle était, selon l'historien, la *furie* de l'un et de l'autre, qu'on portait le ciment pendant la nuit, pour le mettre en œuvre le lendemain, sans que l'architecte s'assurât de sa bonne ou de sa mauvaise qualité, ce qui fut cause de plu-

(1) Ce fut le pape Sixte-Quint qui fit ce malheureux changement, et qui prit la moitié de cette belle cour pour faire la bibliothèque d aujourd'hui.

(2) Vasari, *Vita di Bramante.*

(3) *Il Papa aveva voglia che tali fabbriche non si murassero ma nascessero.* Vasari, *Vita di Bramante.*

sieurs catastrophes qui, pour être arrivées après sa mort, ne nuisirent pas à sa popularité, mais laissèrent une ombre sur sa gloire (1).

Cette rapidité d'exécution qui dévorait, pour ainsi dire, le temps et les matériaux, permit à Bramante de faire plus en dix ans qu'aucun autre, placé dans des circonstances ordinaires, n'aurait pu faire en trente. Outre les travaux de fortification dont le pape le chargea pendant la guerre de la Mirandole, il avait construit, non loin du Vatican, un palais pour son ami Raphaël, et il en avait commencé un autre beaucoup plus magnifique à San Biagio, sur les bords du Tibre, avec un soubassement rustique et un petit temple Corinthien, de proportions si exquises que c'était un crève-cœur pour Vasari qu'on n'y eût pas mis la dernière main. Il n'était pas moins inconsolable de voir que le beau dessin de Bramante, pour reconstruire le cloître de San Pietro in Montorio, fût resté sans exécution ; et ses regrets redoublaient en contemplant la petite rotonde, justement regardée comme un des chefs-d'œuvre de l'artiste, et qui, dans sa pensée primitive, devait être entourée de constructions analogues.

Mais l'œuvre capitale de Bramante, celle à laquelle la postérité a le plus constamment associé son nom, bien qu'il n'ait pas vécu assez longtemps pour l'achever, fut la basilique de Saint-Pierre. L'idée de l'agrandir ou de la reconstruire sur de plus vastes proportions, était déjà venue à l'esprit de Nicolas V, et

(1) Vasari dit qu'il y avait beaucoup de lézardes dans les édifices de Bramante, et qu'il s'en écroula une longueur de quatre-vingts brasses sous le pontificat de Clément VII, sans compter les portions qu'on fut obligé de reprendre en sous-œuvre sous celui de Paul III.

nous avons vu que cette idée avait reçu de lui un commencement d'exécution. Ce projet fut abandonné, avec tant d'autres, après sa mort, et ses successeurs se contentèrent d'étayer une portion des murs qui menaçait de s'écrouler. On comprend que ce système ne pouvait convenir ni à l'humeur de Jules II ni à celle de son architecte. Aussi leurs délibérations ne furent-elles pas longues, et il fut résolu qu'on abattrait la plus grande partie de l'ancienne basilique, afin de n'être pas gêné dans les dimensions et dans les proportions qu'on voudrait donner à la nouvelle. Bramante soumit à son patron un nombre infini de dessins, dit Vasari, parmi lesquels il s'en trouvait un bien supérieur à tous les autres, et qui nous a été conservé sur les médailles frappées par Jules II, pour perpétuer le souvenir de ce mémorable événement (1).

L'artiste, qui avait une prédilection marquée pour les églises en forme de croix grecque, surmontée d'une coupole centrale, n'eut pas de peine à prouver à son intelligent patron, que ce système d'architecture religieuse l'emportait de beaucoup sur tous les autres, sous le rapport de la grandeur ; et, de plus, qu'il était mieux adapté à l'objet qu'on avait en vue, puisqu'il offrait, de loin, l'image d'un sépulcre colossal, dans lequel étaient conservées les reliques du Prince des apôtres. On sait les vicissitudes qu'eut à essuyer le plan primitif de Bramante, et le peu de respect que montrèrent pour son génie les architectes qui se succédèrent dans la direction de cette entreprise séculaire. A l'exception des quatre piliers sur lesquels devait

(1) Ces médailles représentent l'église en forme de croix grecque, au centre de laquelle s'élève une grande coupole entre deux clochers, et l'entrée est précédée d'un vestibule soutenu par six colonnes.

poser la coupole, et qui furent élevés par lui jusqu'à la hauteur de la corniche, toutes ses idées furent abandonnées, l'une après l'autre, quoique Michel-Ange les trouvât *les plus simples, les plus nettes et les plus lumineuses*, et déclarât que *quiconque s'en écarterait, comme avait fait San-Gallo, s'écartait de la vérité même* (1).

Quoi qu'il en soit, aucun des encouragements qu'il avait droit d'attendre d'un tel patron, ne lui manqua, et même l'on serait presque tenté de regretter le trop parfait accord qui existait entre eux, et qui leur fit trop souvent sacrifier la solidité à la rapidité de l'exécution. Le pape et l'architecte étaient à peu près du même âge, c'est-à-dire qu'ils avaient près de soixante-dix ans, ce qui les obligeait à se hâter, s'ils ne voulaient pas que leur œuvre commune fût compromise par les incertitudes inséparables d'un nouveau règne. Voilà d'où vient la précipitation, je dirais presque la brutalité, avec laquelle on fit disparaître tout ce qui faisait obstacle à la nouvelle construction, et particulièrement les tombeaux qui étaient rangés le long des nefs latérales de l'ancienne basilique, et dont la translation dans l'église souterraine ne put s'opérer qu'au prix de dilapidations irréparables, qui atteignirent surtout les peintures et les mosaïques, ainsi que les sculptures les plus délicates.

Mais nul ne savait mieux que Bramante se faire tout pardonner. Favori du Saint-Père et de la cour pontificale, il n'avait jamais abusé de son crédit que contre lui-même, et l'usage qu'il en fit en faveur de son compatriote Raphaël est un de ses plus beaux titres de gloire. La bonté de son cœur égalait l'élévation de

(1) Vasari, *Vita di Bramante.*

son génie, et c'était sur ces deux bases qu'était fondée son immense popularité. Son genre de vie se ressentait naturellement de ses grandes préoccupations, et à force de se familiariser avec des choses magnifiques, il avait contracté l'habitude de vivre magnifiquement, mais sans jamais chercher à éblouir. Il rappelait, par les qualités de son caractère, son illustre devancier Léon-Baptiste Alberti ; il le rappelait aussi un peu par la variété de ses connaissances, et il avait puisé, dans ses relations avec Léonard de Vinci, un goût prononcé pour la musique et la poésie, qu'il cultivait l'une et l'autre avec assez de succès, puisqu'il pouvait s'accompagner lui-même sur des chants improvisés. C'était ainsi qu'il reposait son imagination des études souvent arides auxquelles il était obligé de se livrer, pour concilier l'originalité de ses combinaisons avec le respect dont il était pénétré pour l'architecture antique.

Michel-Ange apportait, aussi lui, dans l'accomplissement des diverses tâches dont il fut chargé, un beau génie, une belle âme et un caractère non moins indomptable que celui de son patron. Jamais on ne vit de relations si singulières s'établir entre un souverain et un artiste. A force de se ressembler, ils en vinrent à des crises tellement violentes, qu'on les aurait crus faits pour se passer éternellement l'un de l'autre ; et cependant, ce fut le contraire qui arriva, parce que si ces deux grands hommes se heurtèrent quelquefois par le caractère, ils se comprirent à merveille par l'imagination et par le goût du grandiose en tout genre, mais surtout dans les œuvres d'art. Voilà ce qui explique la persévérance avec laquelle Jules II rechercha Michel-Ange et en fit pour ainsi dire la conquête, lui adressant des sommations sous forme de brefs et le disputant à sa ville natale comme il aurait disputé

une place forte ou une mine d'or qui lui aurait fourni les moyens d'enrichir ou d'embellir sa capitale.

Quelque bonne opinion qu'on puisse avoir de l'esprit de Jules II, il est difficile de supposer qu'il ait soupçonné d'avance le parti qu'il allait tirer de cette précieuse conquête. Il pouvait savoir que Michel-Ange était le plus grand sculpteur de son temps et même le fondateur d'une nouvelle école, et c'était pour cela qu'il le chargeait de lui faire un tombeau qui devait surpasser tout ce que le moyen âge et la renaissance avaient produit de plus grandiose en fait de sculpture sépulcrale ; mais comment pouvait il deviner les facultés encore latentes de ce mystérieux artiste qui n'avait pas exercé son ciseau sur les sujets où il devait rester sans rival ? Comment surtout pouvait-il deviner qu'en lui mettant, pour ainsi dire, de force et sans apprentissage préalable, un pinceau dans la main, il lui ferait produire, dans la sphère la plus sublime de l'art chrétien, c'est-à-dire dans celle des grandes représentations bibliques, des chefs-d'œuvre qui n'ont cessé de faire, je ne dis pas l'admiration, mais la stupéfaction de tous ceux qui les ont véritablement compris ? On voit que je veux parler ici de la statue de Moïse et des figures de sibylles et de prophètes qui sont tracées sur la voûte de la chapelle Sixtine.

Les peintures de Raphaël devaient naturellement avoir moins de charmes pour une imagination ardente et fougueuse comme celle de Jules II, et l'on comprend qu'avec son peu d'intelligence du côté mystique de l'art, il se soit efforcé de transformer le disciple de Pérugin en un disciple de Michel-Ange. On connaît le résultat de cette transformation. Après être resté fidèle à sa manière Ombrienne dans les fresques de la salle de la *Segnatura*, il put, au bout de trois ans,

combler le vœu de son patron, vœu qui était aussi devenu tacitement le sien, et les peintures de la salle d'Héliodore vinrent prouver que Raphaël pouvait faire avec avantage des excursions sur le terrain de son rival, sans que ce dernier pût user envers lui de représailles. Il fallait que le Pontife attachât une grande importance à cette conversion, en partie son ouvrage, puisque, un an après qu'elle eut été rendue publique, il laconstatait, comme un fait heureusement accompli, dans une conversation curieuse avec le peintre Vénitien Sébastien del Piombo, qui devait lui-même se laisser conquérir à son tour. « Voyez, lui disait-il, les œuvres de Raphaël, qui n'eut pas plutôt connu la manière de Michel-Ange qu'il renonça aussitôt à celle de Pérugin, pour se rapprocher, autant que possible, de celle de son nouveau modèle ; mais, ajoutait-il, vous voyez comme ce Michel-Ange est terrible, et comme il est impossible de traiter avec lui (1). »

Cet entretien avait lieu quelques mois seulement avant la mort de Jules II, quand les deux rivaux avaient terminé leurs tâches respectives. Ce fut un moment solennel dans l'histoire de l'art, qui venait d'atteindre sa dernière limite, comme la Papauté venait d'atteindre le point culminant de son patronage.

Tout en remplissant cette mission, qui ressortait, pour ainsi dire, de ses attributions pontificales, Jules II n'avait pas perdu de vue celle que lui avait léguée le plus illustre d'entre ses prédécesseurs, relativement à la conservation des monuments de l'antiquité classique. Nous avons vu comment le pape Nicolas V avait su concilier la pratique des vertus les plus sublimes et un zèle vraiment dévorant pour la

(1) Cette letre se trouve dans le recueil de Gaye. *Carteggio inedito*, etc., Append. 5, p. 487.

gloire du Christ, avec une sainte admiration pour les chefs d'œuvre de la littérature antique. De son temps, les trésors littéraires étaient seuls appréciés, et l'on n'avait pas encore appris à donner aux trésors plastiques la place qui leur appartient parmi les produits du génie des divers peuples. A force d'exhumer les bas-reliefs et les statues plus ou moins mutilées qui étaient enfouies, depuis tant de siècles, sous les débris des édifices écroulés, on eut l'idée, non pas de rétablir le culte des idoles, mais de satisfaire, par ce nouveau moyen, la curiosité de ceux qui ne trouvaient pas, dans les manuscrits des bibliothèques, une réponse satisfaisante à toutes leurs questions. L'intérêt historique précéda donc l'intérêt esthétique, et ce ne fut guère que sous le règne de Sixte IV et d'Innocent VIII que ce dernier sentiment l'emporta sur l'autre. Quand la statue équestre de Marc-Aurèle fut replacée triomphalement sur son piédestal, ce fut l'œuvre d'art bien plus que le souvenir d'un empereur populaire, qui excita l'enthousiasme des spectateurs. André Verocchio, qui se trouvait alors à Rome, fut tellement frappé de cet enthousiasme et de celui qu'excitaient non-seulement les statues, mais les moindres fragments qu'on exhumait tous les jours, qu'il résolut dès lors, si l'on en croit Vasari, *d'abandonner le pinceau pour travailler le marbre et le bronze* (1).

On a lieu de croire qu'aucune classe de la population ne resta complétement étrangère aux impressions produites par ces découvertes quotidiennes. Peu à peu les imaginations populaires s'emparèrent des souvenirs historiques réveillés, soit par une inscription, soit par un buste, soit par un tombeau de famille, au-

(1) *Vita di Andrea Verocchio.*

quel on voulait à tout prix donner un nom. De cette manière des légendes se formèrent, moitié païennes et moitié chrétiennes, qui s'amalgamaient, d'une manière étrange et toujours poétique, avec les légendes locales. Les propriétaires de terrains, dans le voisinage de Rome, étaient enviés, non pas à cause des revenus qu'ils tiraient de leurs propriétés, mais à cause des fouilles qu'ils avaient la faculté d'y faire, et des trésors qu'ils avaient la chance d'y trouver. Cette passion avait pénétré jusque dans les maisons religieuses, et nous savons, par une chronique contemporaine, quel fut le couvent le plus fortuné dans ses découvertes.

Ce couvent était celui de Santa-Maria-Nuova. Il possédait, sur la voie Appienne, à quelques milles de Rome, un champ couvert, en partie, de pierres éparses, qui avaient été détachées d'une antique sépulture. En creusant dans la direction des fondements, on heurta le couvercle, bien scellé, d'un petit tombeau en marbre, dans lequel on trouva le corps d'une jeune fille, si habilement embaumé, qu'on aurait pu croire qu'il avait été enseveli quelques jours auparavant. Elle avait la tête ornée d'un bandeau d'or, et ses cheveux, de la même couleur, étaient noués en tresses autour de son front sans rides. Les yeux étaient entr'ouverts, ainsi que la bouche, et on aurait pu croire, à la fraîcheur de ses joues, qu'elle était seulement endormie. Les ongles des pieds et des mains étaient fermes et blancs, et, quand on levait ses bras, ils reprenaient doucement leur position, comme si la mort ne les avait pas roidis. Le bruit de cette découverte produisit dans Rome une telle sensation que, pour satisfaire la curiosité publique, il fallut transporter le tombeau, avec ce qu'il contenait, dans la cour du palais des Conservateurs, où le visage se noircit un peu par le

contact de l'air, mais sans éprouver aucun déchet ni affaissement cadavéreux. La délicatesse des traits et des membres, jointe aux proportions du corps, donnait l'idée d'une jeune fille morte à l'âge de douze ou treize ans. *Elle était si belle*, dit le chroniqueur, *qu'on essayerait vainement de décrire sa beauté, ou, si on l'essayait, on risquerait de trouver le lecteur incrédule*. En présence d'un pareil prodige, l'imagination populaire ne pouvait pas rester inactive. Il fallait nécessairement lui donner un nom, et il fallait que ce nom fût illustre. Or, on savait vaguement que Cicéron avait eu une fille, morte à la fleur de l'âge, et qu'il en avait fait mention dans ses écrits. Il n'en fallut pas davantage pour faire dire et répéter, d'un bout de la ville à l'autre, qu'on venait de découvrir le corps de la fille de Cicéron. Ce fut comme une étincelle électrique qui fit tressaillir, non-seulement les littérateurs et les savants, mais encore les classes les plus infimes de la population, sans excepter les marchandes de légumes, qui avaient, pour ainsi dire, envahi la place du Capitole. L'émotion causée par ce phénomène ne se borna pas à l'enceinte de Rome, et l'on vit arriver, au bout de quelques jours, des voyageurs qui venaient exprès pour en repaître leurs yeux, et même des artistes qui venaient pour en retracer l'image. Mais on ne jugea pas à propos de laisser durer trop longtemps l'agitation presque superstitieuse à laquelle cette découverte avait donné lieu ; et le corps, soustrait pendant la nuit à l'empressement des curieux, fut secrètement déposé dans une fosse dont on eut soin de ne laisser subsister aucun vestige (1).

Cette manifestation, moitié patriotique et moitié

(1) Voir dans Muratori, tom. III, part. II, la chronique contemporaine d'Infessura.

pieuse (en prenant ce mot dans son antique acception), offrait un contraste bien frappant avec les émotions purement païennes de ceux qui ne voyaient qu'avec les yeux de la chair, et de la chair très-souvent corrompue, la résurrection des monuments du ciseau Grec ou Romain. Pour ces derniers, la valeur historique ou symbolique n'était rien en comparaison des belles formes, et, s'ils avaient eu à choisir entre la Minerve de Velletri et la Vénus de Médicis, ils se seraient crus insultés par quiconque aurait douté un instant de leur préférence. Ces champions de sensualisme dans l'art firent un si grand nombre de prosélytes, vers la fin du xv[e] siècle, qu'ils parvinrent à occuper peu à peu toutes les hautes positions et à trouver des patrons jusque dans le Sacré Collége. Parmi ceux qui se montrèrent le plus épris de ce que l'on appelait fort improprement le *beau idéal*, se trouvait le cardinal Raphaël Riario, dont nous avons déjà signalé les goûts magnifiques, et qui eut le mérite d'être le premier protecteur de Michel-Ange à Rome. Dès la première entrevue qu'il eut avec lui, il lui conseilla d'aller voir une certaine collection de statues, qui devait être assez considérable, puisque le jeune artiste mit un jour entier à la passer en revue ; et ce ne fut qu'après l'avoir interrogé sur l'impression qu'il avait reçue, que le cardinal le chargea de sculpter, pour lui, une figure de grandeur naturelle, qui n'était pas, sans doute, une figure de saint.

Cette collection dont parle Michel-Ange, dans la lettre très-curieuse à laquelle nous empruntons tous ces détails, était probablement le premier noyau de celle que trouva Jules II, en prenant possession du palais pontifical ; et, comme les fouilles ordonnées par lui, dans les thermes et dans les temples de la Rome

impériale, furent encore plus productives que celles des règnes précédents, il résolut de placer tous ces trésors plastiques à côté des trésors littéraires recueillis à si grands frais par Nicolas V. Voilà comment le même pontife, à qui échut la gloire d'être le patron de Raphaël, de Michel-Ange et de Bramante, eut encore celle d'être le véritable fondateur du musée du Vatican, devenu, sous ses successeurs, comme une vaste nécropole de l'art antique.

Cette fondation était le complément indispensable de la mission extraordinaire que la Papauté avait eu à remplir depuis le commencement du xve siècle, et qui, bien qu'étrangère à ses attributions spirituelles, n'en forme pas moins une des plus intéressantes parties de son histoire. De toutes les puissances chrétiennes qui se partagèrent, durant cette période, le gouvernement des peuples, elle fut la seule qui prit constamment son rôle au sérieux, et qui vit, dans la renaissance, quelque chose de plus qu'un dilettantisme stérile qui se vantait d'éclairer les esprits, et ne pouvait rien pour échauffer les âmes. Nicolas V aimait avec passion les chefs-d'œuvre du génie Grec ; mais, en même temps qu'il les faisait traduire pour que son admiration fût partagée par le plus grand nombre de lecteurs possible, il faisait appel à tous les nobles cœurs pour sauver les malheureux débris de la race Hellénique, et ses jouissances littéraires ne le consolaient pas des calamités qui les accablaient. Il en était de même de Pie II, martyr, comme lui, de son zèle pour une cause qui était, aux yeux de l'un et de l'autre, celle de la civilisation chrétienne. Que l'on compare cette sympathie pleine d'angoisse avec l'indifférence moqueuse de ces banquiers Florentins qu'on appelle les Médicis, qui croyaient avoir satisfait à leurs obli-

gations envers le passé, le présent et l'avenir, quand ils avaient fondé des Académies, et appris à leurs concitoyens, devenus leurs sujets, à imiter, en langue vulgaire, les chansons licencieuses et les bouffonneries des anciennes bacchanales ! Il y avait, dans ce contraste, un salutaire avertissement pour les peuples, s'ils avaient su en profiter, et si ce mot vague de *renaissance*, qui était alors dans toutes les bouches, n'avait pas agi comme un talisman sur les esprits, en apparence les plus éclairés,

La voix des papes, impuissante à soulever les chrétiens contre les Turcs, ne le fut pas moins à contenir le mouvement des intelligences dans de justes limites. A l'avénement de Paul II, il fallut intenter un procès mystérieux à certains membres de l'Académie romaine, surpris, disait-on, en flagrante apostasie ; et une ligne de démarcation, souvent arbitraire, dut être tracée entre le domaine de la science légitime et celui des innovations qui pouvaient compromettre la foi. C'était une complication de plus pour la Papauté, dans ses devoirs envers son divin fondateur, envers les peuples et envers elle-même. La barque de Pierre, battue par des tempêtes si diverses au moyen âge, avait maintenant à voguer, à travers de nouveaux écueils, avec des pilotes qui se ressentaient quelquefois des faiblesses de leur temps, mais qui, heureusement, avaient toujours la même boussole pour se diriger.

Les relations des souverains pontifes avec les produits de la littérature contemporaine devinrent donc de plus en plus délicates, et il en fut de même à l'égard des arts d'imagination, et surtout à l'égard de la peinture, plus particulièrement exposée aux envahissements du Naturalisme et du paganisme. Il y avait là deux tentations qui devenaient chaque jour plus sédui-

santes, et contre lesquelles il était d'autant plus difficile de se tenir en garde, qu'on ne pouvait leur contester un certain degré d'influence légitime. Ce n'était donc pas une question d'exclusion absolue, mais une question de mesure et d'équilibre, qu'il s'agissait de résoudre; et la Papauté le fit avec une sûreté de tact et une largeur de vues qu'on ne saurait trop admirer. Si elle n'avait favorisé, dans l'art, que l'élément traditionnel et ascétique, elle se serait laissé devancer par le patronage plus clairvoyant et plus mondain de la puissance séculière; et, si elle avait trop favorisé l'élément scientifique et naturaliste, elle eût été infidèle à sa mission. Aussi, voyez avec quel merveilleux instinct elle s'approprie tous les progrès et toutes les découvertes qui se succèdent si rapidement dans le cours du xv[e] siècle! Si Gentile da Fabriano, le peintre des naïves et saintes inspirations, est appelé à Rome pour décorer la basilique de Saint-Jean de Latran, on lui donne pour collaborateurs Masaccio et Victor Pisanello, c'est-à-dire les deux artistes les plus éminents dans la direction opposée; et, quand Nicolas V fait venir auprès de lui fra Angelico da Fiesole, il fait venir en même temps Léon-Baptiste Alberti et Piero della Francesca. Le même équilibre est maintenu sous Sixte IV, qui fait travailler ensemble, dans la chapelle Sixtine, Pérugin à côté de Luca Signorelli, et sous Innocent VIII, qui fait concourir le suave Pinturicchio et le profond Mantegna à la décoration du Vatican. Enfin, l'une et l'autre de ces deux tendances trouvent, sous le pontificat de Jules II, leur plus haute et leur plus parfaite expression dans les travaux simultanés de Raphaël et de Michel-Ange.

On me demandera naturellement pourquoi je m'arrête à cette limite arbitraire, et pourquoi je ne place

pas en perspective, au terme de cette série de développements, la figure radieuse de Léon X? Il est vrai qu'il ne laissa languir ni les lettres ni les arts; mais, si on veut savoir dans quel esprit fut exercé son patronage, il faut se rappeler les pompes mythologiques qui furent déployées à son couronnement, il faut lire les vers de l'Arioste, publiés sous ses auspices, et la prose du cardinal Bibbiena, jouée devant ses yeux, et voir de près les peintures païennes qui furent alors tracées, pour la première fois, sur les murs du Vatican (1); il faut ne pas oublier comment fut accueillie l'offre patriotique faite par Michel-Ange, d'élever un monument à la mémoire de Dante (2), et comment on se joua de la crédulité des bonnes âmes en détournant, au profit de calculs purement dynastiques, des sommes levées pour une prétendue croisade (3). Il faut pénétrer, à l'aide des documents contemporains, dans les dédales de cette politique astucieuse qui prépara tant de malheurs à l'Italie et à la chrétienté tout entière; ou, pour abréger toutes ces opérations, il faut s'arrêter, avec une entière indépendance d'esprit, devant le portrait que Raphaël a tracé de ce trop fameux personnage, à l'apogée de sa puissance et de sa gloire; et quand on aura examiné, dans tous ses détails, ce chef-d'œuvre où l'artiste semble avoir voulu avant tout

(1) Je veux parler des peintures de la chambre de bain qui se trouve dans l'étage supérieur du palais du Vatican.

(2) L'offre de Michel-Ange fut faite immédiatement après l'avénement de Léon X qui, pour toute réponse, l'envoya travailler aux tombeaux de Laurent et Julien de Médicis, dans la fameuse sacristie de San-Lorenzo.

(3) C'était à l'occasion du mariage de Laurent de Médicis, duc d'Urbin, avec Madeleine de La Tour. Léon X abandonna au roi de France les contributions perçues dans le royaume pour la croisade qu'on prêchait alors contre les Turcs.

être vrai, on finira par soupçonner, sur le témoignage même de cette figure froide, intelligente et sinistre, qu'on a pu se faire d'étranges illusions sur le mérite personnel de Léon X, et sur les prétendus services qu'il rendit à son siècle et à l'Église ; mais cette appréciation trouvera mieux sa place quand nous traiterons de l'école Romaine.

CHAPITRE VIII.

ÉCOLE OMBRIENNE.

Priviléges de l'école Ombrienne. — Patronage intelligent de la dynastie des Montefeltro. — Ottaviano Nelli: — Gentile da Fabriano. - Cour du duc Frédéric —Travaux à Urbin et à Gubbio. Piero della Francesca.— Fra Carnovale Giovanni Santi. — Ferveur religieuse des habitants de Pérouse. — Influence des calamités publiques. — Patronage de Paul II et de Sixte IV.— Travaux d'Agostino d'Antonio. — Braccio Baglioni. — L'anneau de la Vierge. — Spécialité de la bannière dans l'école Ombrienne.

Les produits de l'art peuvent, à bien des égards, se comparer à ceux du règne végétal. Outre le terrain propice à la séve qui circule, il leur faut l'air, la lumière et la rosée du ciel. Si ces conditions extérieures viennent à manquer, il y aura beaucoup de plantes rabougries ou étiolées, et celles qui auront donné les plus belles espérances courront risque d'avorter. En parcourant successivement les différentes écoles qui ont fleuri sous le beau ciel de l'Italie depuis le XIV[e] jusqu'au XVI[e] siècle, on trouve qu'il a manqué quelque chose à chacune d'elles pour atteindre la plénitude de son développement. Celle qui a eu le plus de vitalité dans sa séve, et qui a été le moins contrariée par les obstacles extérieurs, a été sans contredit l'école Ombrienne. En ce qui concerne l'idéal ascé-

tique, elle a, pour ainsi dire, vu éclore cette fleur, et assisté à toutes les phases de son épanouissement, et le voisinage du sanctuaire d'Assise lui a épargné la peine d'aller chercher ailleurs des inspirations. Pour l'idéal héroïque ou chevaleresque, elle n'a pas été moins heureuse ; les populations d'alentour ayant toujours attaché plus de prix aux exploits militaires qu'aux spéculations mercantiles, la décadence des caractères et des mœurs a été chez elles infiniment plus lente que chez les Florentins. Aussi nulle part l'aristocratie guerrière n'a joué un si beau rôle, et je comprends dans cette appréciation le duché d'Urbin tout entier. Nulle part cette aristocratie ne s'identifia plus complétement avec le sentiment populaire, dans ses manifestations les plus naïves, et nulle part on ne travailla moins à importer les prétendus bienfaits d'une civilisation purement matérielle.

Mêlés à toutes les guerres qui se firent pour ou contre la Papauté, dans le cours du XIII[e] et du XIV[e] siècle, les Ombriens retrempaient leur courage et leur foi dans ces espèces de croisades périodiques, et, comme c'était le plus souvent un de leurs chefs qui était gonfalonier de la sainte Église, ils se figuraient sans peine qu'en combattant sous ses ordres, ils combattaient pour Dieu même. De là des habitudes de désintéressement et de dévouement, bien opposées à celles que contractaient leurs voisins de Florence, dans leurs expéditions contre les villes qu'ils voulaient assujettir et exploiter.

Ce contraste dans les préoccupations des deux peuples et dans les mobiles de leurs actions, se retrouvait dans leurs caractères respectifs, même à l'époque où les lumières de la renaissance avaient pénétré partout, c'est-à-dire bien avant dans le XVI[e] siècle. Il y

avait alors à Urbin un noble Vénitien, nommé Badoër, qui, rendant compte à sa république de ce qui avait plus particulièrement frappé ses regards, disait que, dans tout le duché, la religion de l'honneur était professée et pratiquée par les simples paysans comme elle l'était ailleurs par les gentilshommes, et que les candidats au service militaire n'étaient admis qu'après avoir prouvé que leurs noms étaient sans tache (1). Ce rapport était écrit vers 1570, du temps même de Côme de Médicis, quand les notions d'honneur, de justice et de liberté étaient presque entièrement effacées des âmes et de la mémoire des Florentins.

On comprend que les artistes produits et nourris par un pareil sol se soient distingués par certaines qualités qui pouvaient compenser, jusqu'à un certain point, l'infériorité relative de leurs procédés techniques ; à quoi il faut joindre l'avantage, plus important qu'on ne pense, de n'avoir presque jamais eu à subir de patronage impur, et c'est un contraste de plus qui nous reste à signaler entre l'école Florentine et l'école Ombrienne, non moins favorisée, sous ce rapport, que sous celui des inspirations ; car, si le saint le plus populaire de toute l'Italie a illustré Assise, la dynastie la plus populaire de l'Italie, celle des Montefeltro, a eu son siége à Urbin. Cette popularité n'a pas été fondée seulement sur l'administration à la fois brillante et paternelle de cette glorieuse dynastie ; souvent on y vit les plus hautes vertus chrétiennes mêlées aux qualités chevaleresques. Dès la fin du XIV[e] siècle, nous trouvons déjà un comte Guido revêtu, dans le couvent même d'Assise, de l'humble habit des Franciscains ; et sa conversion merveilleuse, attribuée à saint Pierre

(1) Voir l'*Histoire des ducs d'Urbin*, par Ugolini, vol. II, p. 325-330.

Célestin, fit de ce pape un rival de saint François lui-même pour les Urbinates, qui lui consacrèrent une église, et voulurent avoir un tableau de la main de Giotto pour en décorer le maître-autel (1). Ainsi, à défaut de la canonisation pontificale, le comte Guido obtint une sorte de canonisation indirecte par le tour ingénieux que ses sujets surent donner à leur vénération pour sa mémoire. Son nom fut toujours sous-entendu dans les hommages dont saint Pierre Célestin fut l'objet, dans le recours qu'on avait à lui pour écarter les grands malheurs publics, dans la commémoration journalière qu'en faisaient les ordres religieux, et dans les dispositions testamentaires relatives à son culte (2).

Pendant presque tout le cours du XIVe siècle, le peuple fut plus fidèle que la dynastie régnante à la mémoire du comte Guido. Les souverains ne sympathisèrent pleinement avec leurs sujets qu'après avoir abjuré leurs rancunes gibelines. Alors seulement aussi commença le rôle vraiment glorieux qu'ils jouèrent dans l'histoire de l'art, et qui s'étendit d'Urbin, leur capitale, jusqu'à Gubbio et Assise, quand le pape eut investi le comte Guid'Antonio du vicariat du Saint-Siége dans ces trois villes privilégiées. Ce prince, épris de la plus tendre vénération pour saint François et pour ceux qui avaient poursuivi, comme lui, l'idéal de la perfection chrétienne, bâtissait des couvents à Urbin et à Gubbio pour les Franciscains et les Hiéronymites, et montrait sa prédilection pour les héros de la vie

(1) Ce tableau représentait la Vierge entre saint Pierre Célestin et saint Biagio.

(2) Son culte, presque oublié au XVIIIe siècle, fut ravivé par antipathie pour la république française. Une statue d'Alexandre VIII fut changée en une statue de saint Pierre Célestin.

contemplative, par les travaux qu'il faisait exécuter à ses artistes favoris. Ce fut lui qui fit peindre, par Matteo di Gualdo, la chapelle de Sainte-Catherine à Assise (1), et qui chargea les deux frères Lorenzo et Jacopo de San-Severino, de tracer sur les murs de la petite église de Saint-Jacques, à Urbin, la Prédication de saint Jean-Baptiste, composition pleine de verve, et bien supérieure aux peintures légendaires exécutées par les mêmes artistes dans l'église de Saint-Nicolas à Tolentino (2).

Mais le peintre qui obtint la préférence sur tous les autres, fut Ottaviano Nelli de Gubbio, l'un des artistes les plus féconds de son siècle, et dont l'influence incontestable sur les premiers développements de l'école Ombrienne aurait mérité d'être signalée par les historiens de l'art, s'il est vrai, comme il y a tout lieu de le croire, qu'il compta parmi ses élèves Gentile da Fabriano et le père de Raphaël (3), ce qui lui donnerait le droit d'être regardé comme le précurseur de Pérugin. Pérouse fut en effet le théâtre de ses premiers travaux, et ce fut par là que commença la vogue immense dont il jouit pendant près d'un demi-siècle (4), et qui le fit appeler successivement dans toutes les villes sur lesquelles le comte Guid'Antonio étendait son pieux patronage. Malheureusement le temps, puissamment aidé par la main des hommes,

(1) Cette chapelle est plus connue sous le nom de *Sant-Antonio de Via-Superba.*

(2) Lorenzo, l'aîné des deux, paraît avoir été supérieur à son frère, du moins à en juger par un tableau de lui, qu'on voit dans la sacristie de l'église de Sainte-Lucie, à Fabriano. Les fresques d'Urbin sont assez bien conservées et portent la date de 1416.

(3) *Memorie storiche* di Ottaviano Nelli, da Luigi Bonfatti ; Gubbio, 1443.

(4) Son premier ouvrage à Pérouse fut exécuté en 1400, son dernier à Gubbio vers 1443.

semble s'être acharné à la destruction de ses œuvres ; et, de toutes celles qu'il exécuta à Urbin, pendant dix années de séjour, pour la décoration des églises ou des maisons particulières, il ne subsiste plus qu'une figure de saint Sébastien dans l'église de Santa-Croce. Sa mémoire n'a pas été épargnée à Pérouse. Pour se faire une idée de sa manière de traiter les grands sujets religieux, il faut visiter l'antique chapelle de la famille Trinci à Foligno, où Nelli fut chargé de peindre, en 1423, la Dispute de Jésus contre les docteurs, l'Adoration des Mages, le Crucifiement, saint François recevant les stigmates, et plusieurs figures accessoires qui servent, pour ainsi dire, d'encadrement aux compositions principales. Mais c'est à Gubbio que se trouve le plus précieux produit de son pinceau, celui qui explique et qui justifie le mieux la longue popularité dont il jouit parmi ses contemporains ; je veux parler de la peinture à fresque connue et vénérée parmi le peuple sous le nom de la *Madone du Belvédère*, et qui forme la principale décoration de l'église de Santa-Maria-Nuova. La Vierge, offrant un délicieux mélange de suavité et de majesté, est couronnée par le Père éternel, qu'entourent des groupes de séraphins dont l'expression radieuse, ainsi que celle des anges entonnant leur divin concert autour de l'Enfant-Jésus, transportent dans les régions célestes l'imagination du spectateur, et produisent en lui cette espèce d'extase ineffable que l'on demanderait en vain à des pinceaux moins privilégiés.

Ce beau type de Vierge, dont s'inspirèrent plus tard plusieurs artistes de l'école Ombrienne, se trouvait sans doute reproduit, peut-être même perfectionné, sur la bannière communale que Nelli fut chargé de peindre pour sa patrie, et dont la perte est d'autant plus re-

grettable, que ce genre de produits occupe une plus grande place dans l'histoire des peintres ses disciples ou ses successeurs. Cette spécialité suffirait à elle seule pour caractériser une école. Malheureusement, de toutes les œuvres d'art, la bannière, et surtout la bannière religieuse, est la plus fragile, et sa destination même la condamne à briller aux yeux de quelques générations seulement.

Quel contraste entre l'humble destinée de Nelli, renfermée à peu près dans les étroites limites de l'Ombrie, et la destinée brillante de Gentile da Fabriano, dont la vogue, d'un bout à l'autre de l'Italie, ne peut se comparer qu'à celle dont avait joui Giotto dans le siècle précédent ! Son premier maître ou son premier modèle, dans la ville de Fabriano, avait été Allegretto Nucci dont les types, ordinairement trop arrondis, rachetaient ce défaut par la grâce de l'expression, surtout dans les figures de petites dimensions. Il aimait à peindre sur des fonds d'or, et à enrichir ses compositions d'accessoires gracieux, empruntés pour la plupart au règne végétal. S'il avait cultivé son talent pour la miniature, nous ne serions pas réduit à fonder notre appréciation de son mérite et de son style sur quelques débris échappés aux ravages combinés du temps et des hommes. Des grands travaux qu'il exécuta, à Fabriano même, dans l'église de Sainte-Lucie et dans le couvent de Saint-Antoine, il ne reste plus que l'image de ce saint, entre deux figures agenouillées. Le tableau de la Vierge avec l'Enfant-Jésus, qu'on voit encore dans la sacristie du Dôme de Macerata, est une œuvre plus complète et plus caractéristique; elle peut, avec les deux tableaux du même auteur qui sont dans le musée de Berlin, et celui qui se trouve dans la collection du Vatican, sous

la date de 1362, servir à confirmer l'hypothèse d'une influence directe ou indirecte exercée par Allegretto Nucci sur Gentile de Fabriano (1).

En quelque lieu et sous quelque maître que ce dernier ait fait son apprentissage, il est certain qu'il serait difficile de citer un seul artiste du même siècle qui ait obtenu, de son vivant et après sa mort, tant de suffrages honorables et compétents. A Orvieto, qui possède encore aujourd'hui une des œuvres les plus gracieuses de ce peintre, on lui décernait, dans les archives du Dôme, le titre de *maître des maîtres ;* à Venise on ne croyait pas trop payer ses services, en lui accordant un ducat d'or par jour, avec le privilége de porter l'habit de sénateur ; et la modeste église d'un village voisin de sa ville natale, pour avoir été décorée d'un tableau sorti de sa main, fut comme transformée en un lieu de pèlerinage, auquel se rendirent plusieurs peintres fameux, parmi lesquels la tradition locale comptait Raphaël lui-même. Mais l'hommage le plus éclatant et peut-être aussi le plus flatteur de tous, lui fut rendu par Roger de Bruges (2), qui était venu à Rome à l'occasion de l'année sainte (1450), et ayant aperçu, en entrant dans la basilique de Saint-Jean de Latran, le dernier ouvrage de Gentile da Fabriano, fut transporté d'une si vive admiration que, s'étant informé du nom de l'auteur, il le proclama le premier peintre de toute l'Italie. Michel-Ange lui-même, qui sacrifia si rarement aux grâces, ne fut pas insensible à celles dont Gentile da Fabriano avait en quelque sorte pétri la plupart de ses œuvres, et il disait que les pein-

(1) Lori, dans ses mémoires manuscrits, dit positivement que Gentile da Fabriano fut élève d'Allegretto Nucci.

(2) Facio, *de Viris illustribus*, p. 41.

tures de cet artiste s'accordaient merveilleusement avec le nom qu'il portait.

De la quantité innombrable de travaux qu'il exécuta dans les villes de la Marche et de l'Ombrie, il ne reste plus que quelques fragments parmi lesquels je signalerai, à Fabriano même, les quatre compartiments détachés du grand tableau qui ornait l'église des Observantins à *Valle-Romita*, et qui se trouve aujourd'hui dans la Pinacothèque de Milan (1). Le temps a encore moins épargné ses fresques de Venise, de Rome et de Sienne (2), qui portèrent sa renommée d'un bout à l'autre de l'Italie. Cependant, en dépit des dispersions et des ruines, ce qui reste encore de lui suffit pour justifier l'admiration que son pinceau excita parmi ses contemporains. On peut encore voir, cher les Dominicains de Pérouse, le beau tableau que Vasari cite avec éloge (3), et nul ami de l'art chrétien ne saurait s'arrêter sans émotion devant cette Adoration des Mages que Gentile da Fabriano peignit, en 1422, pour l'église de la Trinité, et qui se trouve aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts de Florence. Cet ouvrage est bien supérieur à celui qu'il fit pour l'église de Saint-Nicolas dans la même ville, en 1425, et même à celui qu'il avait exécuté deux ans auparavant pour le Dôme d'Orvieto, et qui lui avait valu le titre de *maître des maîtres* (4). Au reste, ce ne fut ni à Florence ni à Or-

(1) Ce tableau est précisément celui que le jeune Raphaël allait étudier à Fabriano

(2) La fresque de Sienne, connue et vénérée sous le nom de *Madonna dei Banchetti*, était dans une espèce de tabernacle au-dessus de la porte de la Chambre des notaires.

(3) Le tableau central, représentant la Vierge assise entre deux groupes d'anges couronnés de fleurs, est dans le réfectoire du couvent, et les quatre figures latérales sont dans le chœur d'hiver.

(4) Dans l'église de Saint-Nicolas, il n'y a plus que les quatre

vieto qu'il eut sa plus sublime inspiration, mais à Fabriano même, le jour qu'il y traça les lignes si gracieuses et si pures de cette tête de Vierge qui est un des plus précieux trésors du musée du Vatican, et devant laquelle on conçoit que la jeune imagination de Raphaël se soit enflammée, bien plus que devant la Madone du couvent de *Valle-Romita*. C'est sans contredit le type le plus idéal qu'eût produit jusqu'alors l'école Ombrienne, et le plus digne de laisser une impression sympathique dans l'âme du grand peintre d'Urbin (1).

Nelli et son noble patron, Guid' Antonio, descendirent presque en même temps dans la tombe (2), l'un avec la gloire d'avoir été premier artiste vraiment populaire, en Ombrie, l'autre avec celle d'avoir inauguré pour ses sujets une ère de prospérité qui dura presque jusqu'à la fin du xve siècle. Son dernier acte, avant de mourir, fut de revêtir l'habit de saint François, et pour perpétuer le souvenir du culte spécial qu'il avait voué à ce grand saint, il voulut être sculpté dans cet humble costume sur le tombeau préparé pour lui et pour son épouse, Catherine Colonna, dans la belle église des Franciscains qu'il avait fait bâtir sur une riante colline, en vue de sa capitale et même de son palais. Avec les sentiments que cette prédilection suppose, il n'est pas étonnant qu'on ait vu éclore, pour ainsi dire

figures latérales. La Vierge a disparu, ainsi que les miniatures de la *Prédella*. Il y a un petit tableau de lui au Louvre, représentant le grand prêtre Siméon qui tient l'Enfant-Jésus.

(1) Il y a, dans le Musée de Berlin, une Adoration des Mages qui vient du palais Ze no, à Venise, et qu'on suppose avoir été peinte par Gentile, pendant son séjour dans cette ville. C'est bien inférieur au grand tableau de Florence ; mais on y retrouve, sur une plus petite échelle, cette grâce chevaleresque qu'il savait donner à ses figures de jeunes gens.

(2) Nelli mourut en 1444, le comte Guid' Antonio en 1443 .

sous sa main, une de ces fleurs qui étaient à la fois le parfum et la parure des familles nobles et pieuses qui savaient les cultiver. La bienheureuse Serafina Feltria, sa fille, qui apprécia de bonne heure les avantages de son éducation bien plus que ceux de sa naissance, trouva dans sa maison paternelle, toute pleine du souvenir et du culte de saint François, toutes les facilités pour marcher résolûment sur ses traces. Après s'être liée par les vœux du tiers ordre, elle se fit, jeune encore, l'humble servante des pauvres, et mérita que l'Église la proposât pour modèle aux âmes qui, au milieu des grandeurs, se sentiraient un attrait invincible pour les vertus ascétiques; et ce ne fut pas le dernier exemple de sainteté, et de sainteté officiellement proclamée, que donna cette dynastie si héroïque et si populaire des Montefeltro, si comblée de tous les priviléges et de toutes les gloires, devant Dieu et devant les hommes.

Les germes déposés pendant la première moitié du xv[e] siècle, se développèrent rapidement sous l'influence intelligente et active du duc Frédéric, l'un des princes les plus accomplis, je ne dirai pas de son temps et de sa race, mais de son siècle et de toute l'Italie (1). Plus généreux et souvent mieux avisé que les Médicis, dans la protection qu'il accorda aux arts et aux lettres, il eut de plus qu'eux, outre les inspirations du plus noble cœur, toutes les qualités chevaleresques que donne l'habitude de vaincre ses ennemis en tout, mais particulièrement en générosité. C'était à sa cour que la plus belle et la plus brave jeunesse de l'Italie venait faire sérieusement son apprentissage militaire, sous un maître à qui ses turbulents voisins fournissaient sou-

(1) Entre Guid'Antonio et Frédéric, il y eut Odd'Antonio, qui fut le premier duc, mais qui ne régna qu'un an.

vent l'occasion de mettre ses préceptes en pratique (1). Pour le prémunir contre les atteintes que des guerres incessantes auraient pu porter à son caractère naturellement doux et généreux, il avait dans Battista Sforza, son épouse, non-seulement la femme forte et miséricordieuse, mais la femme ornée de tous les dons de l'esprit, et pouvant s'associer, je ne dis pas à ses délassements, mais à ses occupations studieuses ; car il était avide de connaissances historiques, et les lectures de ce genre n'étaient pas même interrompues pendant ses repas. Tantôt c'étaient les biographies de Plutarque, tantôt c'étaient les œuvres de Xénophon, dont l'âme à la fois candide et héroïque avait plus d'un rapport avec la sienne. Enfin, quand il voulait donner une nourriture plus forte à son intelligence, ou se mieux pénétrer des maximes d'après lesquelles il faut gouverner les petits États comme les grands, il étudiait les traités d'Aristote les plus propres à lui fournir la solution des problèmes qui avaient occupé son esprit.

Ainsi sa capitale offrait tour à tour l'aspect d'une académie et celui d'un camp. Que si cette alternative d'occupations, ou plutôt de jouissances, laissait encore parfois un vide au fond de son âme, il cherchait à le remplir en visitant les maisons religieuses qui abondaient dans ses États, ou bien il se laissait aller à l'attrait qu'avait pour lui sa chère ville de Gubbio qui portait alors toute fraîche la parure que le pinceau de Nelli avait donnée à ses édifices, et qui était justement fière de son palais communal, l'un des plus élégants monuments de l'Italie du moyen âge, et de plus l'ou-

(1) Sur cette cour d'Urbin, il y a deux ouvrages intéressants à lire : le *Cortigiano* de Balthazar Castiglione, et surtout le livre IX de l'*Histoire de Baldi,* qui mériterait d'être plus connue.

vrage d'un architecte national, Matteo di Gioanello, auteur de plusieurs constructions du même style et particulièrement du charmant palais des Prieurs à Pérouse (1). Il semblait qu'il y eût dans l'air même des montagnes autour de Gubbio quelque chose qui influait heureusement sur le caractère et l'imagination de ses habitants. Cette influence était renforcée par celle des traditions locales. Les plus respectées et les plus vivaces se rapportaient aux souvenirs ineffaçables que saint Ubaldo avait laissés après lui, et grâce auxquels la ville de Gubbio avait été, pendant plusieurs siècles, la plus sainte, la plus joyeuse dans ses fêtes, la moins ensanglantée par les guerres civiles, la plus renommée pour le nombre de ses hospices et pour sa générosité envers les pèlerins et envers les pauvres. C'était là que saint François, dépouillé par son père, avait trouvé non-seulement un asile, mais un de ses premiers et de ses plus chers disciples. C'était là que Dante, oubliant ses rancunes patriotiques, se laissait embaumer l'imagination par la sainteté des souvenirs et des lieux, et composait, avec une sorte de verve apocalyptique, les chants les plus divins de son divin poëme. C'était là qu'il rapportait les ineffables impressions recueillies dans le sanctuaire d'Assise ou dans le désert de l'Avellana, pour tracer, avec sa plume de feu, les portraits des héros de la vie contemplative (2).

Avec cette suavité de mœurs, avec ces préoccupations mystiques et que certains esprits qualifieraient de

(1) Pellini, l'historien de Pérouse, s'appuie de plusieurs autorités compétentes pour appeler Matteo di Gioanello *uno dei maggiori architetti, non solo d' Ita'ia, ma del mondo.*

(2) Je veux parler du chant XXI du *Paradis* et du beau rôle que joue saint Pierre Damien parmi les élus de la planète de Saturne. Les chants XXII et XXIII sont encore plus admirables.

superstitieuses, les habitants de Gubbio fournissaient à leurs souverains des soldats d'une bravoure à toute épreuve. Cette qualité brillait encore dans tout son éclat à la fin du XVI[e] siècle, quand ils obéissaient à une dynastie moins digne de leur dévouement. Le lendemain de la bataille de Lépante, comme don Juan d'Autriche faisait la revue des guerriers qui l'avaient aidé à vaincre les Turcs dans cette mémorable journée, il vit passer, à la suite les uns des autres, vingt-quatre capitaines et six colonels à la tête de leurs compatriotes ; tous avaient un air martial et respiraient l'orgueil de la victoire. A chaque question que le prince adressait à ses officiers pour savoir quelle république ou quelle cité avait eu l'honneur d'envoyer toutes ces braves compagnies, on lui répondait Gubbio ; et comme le nom de cette pauvre petite ville héroïque n'avait encore jamais frappé son oreille, il finit par s'écrier avec un mélange d'impatience et d'admiration: *Que es esto Gubbio? Es major de Napoles, major de Milan, o que es ?*

Voilà de quels fleurons se composait la couronne ducale de la dynastie des Montefeltro. Tel était le terrain où elle s'efforçait de faire éclore à la fois toutes les fleurs de la civilisation chrétienne, au XV[e] siècle, les unes indigènes, les autres transplantées des contrées voisines. Quoique les États du duc Frédéric fussent très-inférieurs, tant pour la richesse que pour l'étendue, à la plupart des souverainetés entre lesquelles était partagée l'Italie, il ne se croyait pas indigne de rivaliser avec elles pour la grandeur des édifices qu'il se proposait de construire. On voit encore aujourd'hui, dans son ancienne capitale d'Urbin, jadis si animée, maintenant si déserte, le palais vraiment magnifique que lui et ses successeurs firent bâtir et décorer par

des artistes qu'ils avaient le mérite de choisir eux-mêmes, sans attendre toujours qu'ils leur fussent désignés par la renommée. Celui qui paraît avoir joué le principal rôle dans la construction de ce monument, est précisément l'architecte le plus ignoré de son siècle, du moins parmi les écrivains qui passaient pour être les dispensateurs exclusifs de la gloire. Vasari lui-même, qui avait eu le temps de découvrir et de réparer cette injustice, ne lui a consacré qu'une seule ligne à la fin de la vie de Brunelleschi ; encore a-t-il supprimé son nom, se contentant de dire dédaigneusement qu'il était Esclavon de naissance et *qu'il fit beaucoup de choses à Venise* (1). Un seul de ses contemporains se chargea sérieusement de transmettre son nom à la postérité, non pas dans une biographie, mais dans un grand poème qu'il faudrait plutôt appeler une chronique rimée. Cet historien poète était le père de Raphaël, et l'architecte incomparable qu'il met au-dessus de tous les autres et dont il célèbre, en vers assez prosaïques, le sublime et puissant génie, est Luciano Martini di Lauranna, qui put bien être, comme nous l'avons dit ailleurs, disciple de Brunelleschi ou de Michelozzo, mais à qui cet apprentissage, réel ou prétendu, ne fit certainement rien perdre de son originalité (2). En tout cas, quand il vint à Urbin, il en avait fait un autre à Venise, il avait travaillé avec

(1) *Uno Schiavone che fece assai cose in Venezia.* Vasari, *Vita di Brunelleschi.*

(2) *Et l' architectco a tutti gli altri sopra*
Fu Lutian Lauranna, huomo excellente
. . . .
Qual con l' ingegno altissimo e possente
Guidava l' opera col parer del conte.

GIOVANNI SANTI.

succès à Naples et visité Rome, et en combinant avec ses propres inspirations l'étude des monuments antiques et modernes, il s'était fait un style à la fois élégant et grandiose, que le duc Frédéric, dans ses voyages militaires, avait eu sans doute plus d'une fois occasion d'apprécier.

Cette appréciation se trouve énergiquement exprimée dans un document curieux qui n'honore pas moins la mémoire du patron que celle de l'architecte. C'est une patente du mois de juin 1468, dans laquelle Frédéric déclare qu'après avoir cherché vainement partout, et particulièrement en Toscane, la pépinière de toute l'Italie, un homme vraiment habile dans la science et la pratique de l'architecture, il a fini par fixer son choix sur maître Luciano di Lauranna, comme le plus savant et le plus versé dans cet art, et qu'il l'a nommé surintendant de tous les travaux relatifs à la construction du palais ducal ; c'est-à-dire qu'indépendamment du plan général de l'édifice, dessiné par lui seul, tous les détails de sculpture et d'ornementation devaient être également dirigés par lui (1).

Il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de déterminer exactement la part qu'eut Luciano à l'exécution de cette œuvre, dont la hardiesse et les difficultés ne se découvrent pas au premier abord. Depuis l'année où son illustre patron le proclama le premier architecte de toute l'Italie (1468), jusqu'à celle où toute trace de lui disparaît dans l'histoire locale (1483), il y a un long intervalle de quinze années qui, avec les

(1) Cette interprétation ressort également des termes de la patente ducale et du passage assez long du poème de Giovanni Santi. Pour la patente, voir le *Carteggio inedito* de Gaye, vol. II, p. 214-219. Voir en outre une série d'articles insérés par lui dans le *Kuntsblatt* de 1836, nos 86, 87, 88.

facilités que lui donnait un prince si généreux, semblait devoir suffire à l'accomplissement d'une tâche même plus ardue ; mais quand on observe de près le terrain abrupte et inégal sur lequel s'élève cette masse imposante, et les obstacles contre lesquels on eut à lutter pour poser et affermir les fondements, on comprend que l'artiste, malgré tout son zèle, ait été obligé de laisser à d'autres l'honneur d'y mettre la dernière main. Du reste, le successeur qu'on lui donna était, à tous égards, digne de lui. C'était le Florentin Baccio Pintelli, l'architecte de prédilection du pape Sixte IV, après la mort duquel il avait passé, non pas au service des Médicis, qui l'avaient toujours méconnu, mais à celui des ducs d'Urbin, qui lui firent exécuter, dans leur capitale et ailleurs, une multitude de travaux, toujours remarquables par la pureté du goût et l'élégance des proportions ; mais nulle part il n'a déployé ces qualités sur une plus grande échelle que dans la distribution intérieure et dans l'ornementation du palais ducal, auquel il a su adapter, avec un art merveilleux, plusieurs des combinaisons architecturales qui font tant admirer les cloîtres qu'il construisit à Rome.

La part qu'il faudrait faire au Siennois Francesco di Giorgio n'est pas moins incertaine. C'est à lui seul qu'on a attribué, pendant plus de trois siècles, le plan primitif et même l'achèvement de cette construction, et il a fallu un document bien authentique pour l'en déposséder. L'erreur était d'autant plus incurable, qu'il fut longtemps employé par le duc d'Urbin en qualité d'architecte civil et militaire, et qu'il avait laissé, dans sa patrie et ailleurs, assez de monuments de son génie, pour autoriser l'opinion qui lui assignait le rôle le plus éminent près d'un souverain si capable

de l'apprécier (1). De plus, on savait que le successeur de Frédéric avait fait auprès de la république de Sienne les instances les plus pressantes pour conserver auprès de lui un homme dont le génie, aussi souple qu'élevé, pouvait s'appliquer également à orner ou à fortifier ses États.

Quoi qu'il en soit de ces diverses conjectures, on peut dire que la dynastie des Montefeltro eut la main particulièrement heureuse dans le choix des architectes qui travaillèrent successivement pour elle : après Luciano Lauranna, Francesco di Giorgio, et en même temps Baccio Pintelli, puis enfin Bramante, le seul qui ne fût pas étranger, par sa naissance, au duché d'Urbin ; mais celui-là ne fit que préluder, dans sa patrie, aux gigantesques constructions qui devaient l'immortaliser plus tard.

Tous les édifices civils ou militaires, bâtis ou seulement projetés par le duc Frédéric, ne suffisaient pas à son ambition. La même chronique rimée qui nous parle des merveilles créées par le génie de Lauranna, nous apprend que ce prince ne se proposait rien moins que d'ériger un temple qui surpassât, et par l'harmonie grandiose de l'ensemble, et par la magnificence des ornements, tout ce que la piété des peuples ou l'émulation des dynasties régnantes, aidées du génie des plus habiles architectes, avaient produit de plus merveilleux d'un bout à l'autre de l'Italie. Cette idée du duc d'Urbin, trop disproportionnée peut-être avec les moyens dont il disposait, c'était un architecte d'Urbin, Bramante, qui devait la réaliser, ou du moins en préparer la réalisation dans la capitale du monde chrétien.

(1) Ce qui est l'ouvrage indubitable de Francesco di Giorgio, ce sont les écuries, uniques en leur genre, pratiquées sous le palais même, et où les chevaux étaient à l'abri de toute attaque.

A Urbin, comme à Gubbio, comme à Assise, comme à Pérouse, comme dans toutes les villes de l'Ombrie, la sculpture ne joua qu'un rôle tout à fait secondaire dans la décoration des édifices religieux ; et, malgré les séjours fréquents et prolongés de Francesco di Giorgio, malgré la grande renommée dont il jouissait dans sa patrie comme sculpteur (1), il ne paraît pas que le duc Frédéric lui ait demandé, à lui ni à d'autres, aucun ouvrage considérable en ce genre. La vocation spéciale de l'école Ombrienne explique cette espèce d'exclusion donnée instinctivement à un art qu'elle regardait comme bien inférieur à la peinture pour l'expression des affections intimes de l'âme et de ses aspirations vers Dieu. Les seules sculptures vraiment remarquables qui frappent les yeux du voyageur dans la ville d'Urbin, sont deux groupes attribués à Luca della Robbia ; l'un se trouve au-dessus de la porte de Saint Dominique ; l'autre, qui serait digne de passer pour son chef-d'œuvre, forme encore aujourd'hui la principale décoration de l'église des Capucins.

Si le duc Frédéric fut obligé de recourir à un architecte étranger pour la construction des édifices dont il voulut orner sa capitale, il ne se trouva pas dans la même nécessité pour l'exécution des travaux de peinture qui devaient compléter leur décoration ; non qu'il eût pour système d'exclure de ses États les peintres étrangers ni même ceux d'au-delà les monts, car nous savons qu'il employa, pendant plusieurs années consécutives, le pinceau de Juste de Gand, et l'on peut voir encore aujourd'hui le tableau qu'il

(1) Pour donner une idée de son grand talent comme sculpteur, il suffit de citer le magnifique tombeau de guerrier dans l'église de Saint-François à Sienne. A Urbin même il ne fit que quelques sculptures décoratives dans la cour du palais.

peignit pour l'église de Sainte-Agathe, et qui représente Jésus Christ donnant la communion aux apôtres; mais les peintres favoris de la famille ducale furent Piero della Francesca, fra Carnovale et Giovanni Santi, père de Raphaël (1).

Piero della Francesca avait mis trop longtemps son vigoureux pinceau au service de Sigismond Malatesta de Rimini, qui fut le digne pendant d'Ezzelino de Padoue. Brave et féroce comme ce dernier, arrogant, implacable, débauché, contempteur de tous les droits et de toutes les lois, inaccessible à la honte comme aux remords, après s'être débarrassé de trois femmes, de l'une par le divorce, de l'autre par le poison, de la troisième par la strangulation, Sigismond poussa le défi à la pudeur publique jusqu'à faire bâtir une église en mémoire de la plus belle de ses maîtresses (2), et, pour comble de dérision, il voulut y être peint à genoux devant saint Sigismond, son patron. L'artiste qui eut le malheur de prêter la main à cette profanation, encore subsistante aujourd'hui, fut Piero della Francesca qui, pour s'être émancipé trop tard de ce patronage et de celui de la famille d'Este, à Ferrare, ne put cultiver ensuite, avec quelque succès, que la partie de son art qui avait trait au Naturalisme. Il est vrai que le Naturalisme sur lequel il eut à exercer son pinceau, à la cour d'Urbin, différait prodigieusement de celui qui avait fait la matière de ses études à la

(1) Ce fut Bembo qui eut l'idée bizarre de donner au nom de Raphaël une désinence plus euphonique et de l'appeler *Sanzio* au lieu de *Santi*.

(2) Cette maîtresse était la célèbre Isotta, dont le profil a été si souvent reproduit sur les médailles du temps. Les initiales des deux noms, amoureusement entrelacées, se voient encore aujourd'hui partout, au dedans et au dehors de cette église, qui est l'ouvrage de Léon-Baptiste Alberti.

cour de Rimini. Dans la première, il avait à reproduire les traits d'un héros accompli qui, même après la perte d'un œil, conservait encore toute la noblesse de sa physionomie (1), et il lui donnait pour cortége les figures des jeunes guerriers qui composaient sa cour militaire, et qui offraient à la sagacité de l'artiste une variété de types fortement caractérisés. Les types gracieux et même angéliques, s'il avait pu les comprendre, ne lui manquaient pas non plus dans la nombreuse famille du duc Frédéric: la grâce avec la dignité dans la duchesse Battista Sforza, modèle de toutes les perfections; la grâce mêlée à la force dans Élisabetta Feltria, leur fille, qui, depuis son veuvage, consacrait ses richesses à la fondation et à l'entretien d'un couvent de sœurs Clarisses, où elle revêtait elle-même l'habit de l'ordre, en quoi elle fut imitée plus tard par sa petite-fille Deodata, sœur du duc François-Marie. On eût dit qu'il y avait un pacte entre Dieu et cette famille privilégiée, en vertu duquel, à chaque génération nouvelle, un de ses membres, se constituant victime expiatoire pour tous les autres, devait se vouer à une vie de prière, de pénitence et de contemplation.

Mais ce n'était pas dans l'expression des extases contemplatives, ni même dans la peinture des images de dévotion que brillait le génie de Piero della Francesca. A défaut de ces sujets, auxquels ne suffisaient pas les qualités vigoureuses et originales de son pinceau, il avait le champ vaste et jusque-là peu exploité des représentations historiques; et celles qu'il avait peintes récemment dans le Vatican et dans l'église des

(1) Il faut voir, dans la galerie des Uffizj, un de ses plus beaux ouvrages et des mieux conservés : c'est le portrait du duc Frédéric en face de celui de la duchesse, l'un et l'autre admirablement caractérisés. On peut dire qu'en ce genre c'est le chef-d'œuvre de l'artiste.

Franciscains d'Arezzo (1) avaient prouvé qu'en ce genre il était le premier artiste de son siècle. Sa grande fresque représentant l'Invention de la Sainte Croix, la Vision de Constantin et la Défaite de Maxence, constituent un véritable progrès, non-seulement au point de vue de la science de la perspective, dont l'application était alors toute nouvelle, mais aussi au point de vue du mouvement dramatique, et même au point de vue de l'étude des mœurs et des costumes. Aussi le duc Frédéric, non moins habile à discerner et à faire valoir les aptitudes des artistes que celles des hommes de guerre, au lieu de demander à Piero della Francesca des tableaux d'autel, lui donna-t-il, dans sa cathédrale nouvellement construite, de grandes surfaces à couvrir de compositions historiques dans lesquelles il pourrait déployer à son aise la vigueur de sa touche et la combinaison savante de ses lignes. Malheureusement une cécité complète vint le frapper, au moment même où il allait mettre la main à l'œuvre, et les vingt-six années qu'il vécut encore furent entièrement perdues, pour sa gloire et pour l'art (2).

Son influence sur l'école Ombrienne proprement dite, loin de lui être salutaire, y fit prédominer, pour un temps, le Naturalisme, et donna une importance excessive et quelquefois scandaleuse au portrait dans les tableaux religieux. Un moine Dominicain, fra Corradino, à qui sa mine réjouie avait fait donner le surnom de *fra Carnovale*, se fit continuateur de Piero della Francesca, non point dans les œuvres grandioses

(1) Celle du Vatican fut détruite du temps de Raphaël.

(2) Il y a dans la sacristie du Dôme d'Urbin six figures d'apôtres vigoureusement touchées, et un petit tableau de la Flagellation où l'artiste a trouvé moyen d'introduire trois portraits. Voilà tout ce qui reste de lui dans cette ville.

qui furent son principal titre de gloire, mais dans les ouvrages, plus modestes en apparence, plus ambitieux en effet, qui se prêtaient au triomphe de l'individualisme sur l'idéalisme religieux ; je veux dire que dans le petit nombre de travaux que ses occupations monacales lui permirent d'exécuter (1), il se laissa trop envahir par les portraits de famille. Celle au service de laquelle il mettait ainsi son pinceau, avait beau être la première de l'Italie devant Dieu et devant les amis du bon et du beau, rien ne peut justifier l'aberration qui lui fut suggérée par son zèle ou par ses patrons, quand il peignit, pour le couvent de Saint-Bernardin, le monument de la piété du duc Frédéric, le tableau qu'on voit aujourd'hui à la Pinacothèque de Milan, et qui n'est autre chose qu'une collection de portraits de la famille ducale, sans même excepter la sainte Vierge et l Enfant-Jésus, l'une étant la ressemblance admirablement saisie de la pieuse duchesse Battista Sforza, l'autre celle du petit héritier présomptif qui venait de naître. Le seul personnage qui désarme un peu la critique, c'est le duc à genoux, revêtu de son armure, les mains croisées sur sa poitrine, implorant, avec un accent d'amour qu'on croit entendre, la protection de la Reine des cieux pour lui-même et pour les siens. Cette composition, réputée le chef-d'œuvre de l'artiste, fut très-applaudie, non-seulement par les courtisans, qui n'étaient pas faits pour être choqués, mais aussi par les religieux du couvent, fiers de devenir les dépositaires d'un pareil trésor, et cette naïve admiration fut partagée par d'autres maisons du même ordre, qui

(1) Un document cité par le P. Marchese, prouve que fra Corradino rompit des engagements déjà pris, parce que le temps lui manquait pour les remplir. *Memorie dei più insigni artisti Domenicani,* vol. I, p. 354.

aspiraient à la même faveur. Voilà comment l'église de Santa-Maria della Grazie, près de Sinigaglia, possède encore aujourd'hui un second exemplaire du même tableau (1).

La cécité de Piero della Francesca et les scrupules de fra Corradino éloignèrent de l'école Ombrienne les tendances naturalistes qui commençaient à s'y implanter. Le premier avait formé, dans Luca Signorelli de Cortone, un disciple formidable, qui devait surpasser son maître, et conquérir les suffrages, par un style fortement original, et par une énergie poussée le plus souvent jusqu'à l'âpreté. On a justement vanté ses fresques d'Orvieto, qui décèlent une rare puissance d'imagination. Celle de Monte-Oliveto où il a représenté, autour du cloître principal, des scènes de la vie de saint Benoît, formant dans leur ensemble une sorte d'épopée ascétique, font, à mon avis, une impression bien autrement profonde sur l'âme du spectateur. Ici, l'artiste a été simple, sérieux, grand, et il a dominé ses préoccupations anatomiques, ce qu'il n'a pas toujours fait dans ses autres ouvrages, et tout en rendant justice à la hardiesse de son dessin et aux qualités parfois si brillantes de son pinceau, on est obligé de convenir qu'il ne parvint jamais à corriger entièrement, dans ses tableaux d'autel, l'affection de ses poses et la vulgarité de ses types. Malgré ces défauts, il y avait dans son style quelque chose de rude et de décidé qui devait trouver de la sympathie dans une cour toute militaire, et, s'il y avait fondé une école, il y aurait dominé en despote. Heureusement il arriva trop tard à Urbin

(1) Il y a dans cet exemplaire quelques variantes, ou plutôt quelques suppressions. Ce fut Giovanna Feltria, fille du duc Frédéric et épouse de Julien de la Rovère, qui le fit exécuter pour ses moines favoris.

pour y exercer une influence durable (1). Le duc Frédéric n'était plus, et de tous les artistes qu'avait stimulés son noble patronage, un seul survivait encore, c'était Giovanni Santi ; mais il avait déjà un pied dans la tombe, et il mourut l'année même où Luca Signorelli peignait dans l'église de San Spirito la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres (1494).

Giovanni Santi a été trop dédaigné par les historiens de l'art. Quelles que fussent ses tendances naturelles, il lui était difficile de se dégager des entraves que sa première éducation et ses premières impressions avaient multipliées autour de lui. A l'exception d'Ottaviano Nelli. tous les peintres qu'on lui avait appris à admirer dans sa jeunesse, les étrangers, comme les indigènes, appartenaient, plus ou moins, à l'école Naturaliste. C'étaient Juste de Gand, dont nous avons parlé plus haut, et Jean Van-Eyck, dont on voyait un grâcieux tableau dans le palais ducal (2) ; c'était Fra Carnovale, qui faisait une Sainte-Famille avec les portraits de la dynastie régnante ; c'était Paolo Uccello, qu'on avait fait venir de Florence en 1468, et dont le pinceau prosaïque, mais vigoureux, avait été employé au service de la confrérie du Saint-Sacrement, confrérie très-populaire, dont le patronage était très-recherché, et qui appela, l'année suivante, Piero della Francesca, pour lui peindre un tableau d'autel, en se chargeant de payer, outre la rétribution convenue, les frais de l'hospitalité qu'il recevrait dans la maison même de Giovanni Santi.

(1) Il y vint en 1494 ; Frédéric était mort en 1482.

(2) Ce tableau de Van-Eyck, qu'un écrivain contemporain vit dans le palais d'Urbin en 1456, représentait un bain de femmes, sujet excessivement naturaliste et assez étranger aux habitudes de cette école.

Un contact si intime avec un si grand artiste ne pouvait manquer de produire son effet, et cet effet fut bientôt renforcé par une autre rencontre du même genre, dont il est impossible de fixer la date. Cette fois-ci, ce n'était plus seulement un hôte accidentel, c'était un ami, un ami tendrement aimé jusqu'à la fin, qui s'était chargé d'achever son éducation ; et, si l'on veut se rappeler ce que nous avons dit ailleurs du caractère si noble et si chevaleresque de Melozzo da Forli, on comprendra sans peine l'ascendant qu'il prit sur le cœur et sur l'imagination de Giovanni Santi, et l'influence qu'il eut sur la qualité de ses œuvres. Mais cette influence, il ne l'exerça pas en son propre nom. Élève de Mantegna (1), Melozzo voulut que son enthousiasme pour son maître fût partagé par son ami, et il y réussit si bien, que ce dernier l'a immortalisé de son mieux, dans son long poème historique, en disant que le Ciel même avait ouvert à ce grand génie les portes de la peinture.

Voilà sous quels auspices et sous quelles influences Giovanni Santi fit son complément d'apprentissage. C'était un progrès dans une certaine direction ; mais ce n'était pas celui qui était le plus conforme à ses aspirations instinctives ; car il y avait, au fond de son âme, une sorte d'idéalisme latent, qui ne pouvait manquer de se faire jour à travers les obstacles que mettaient à son expansion des autorités si imposantes. Si les ouvrages exécutés par lui, vers cette époque, nous avaient été conservés, nous ne serions pas réduits à nous faire une idée de sa première manière, sur des conjectures et des inductions, et nous aurions quelque chose qui

(1) Cette filiation artistique entre Mantegna et Melozzo est prouvée par un passage de l'ouvrage de Luca Pacioli, *de divinâ Proportione*.

nous aiderait à remplir la longue lacune que nous trouvons dans son histoire, et à laquelle on se résigne difficilement, quand il s'agit d'un artiste qui fut le père et le premier instituteur de Raphaël.

La position géographique des lieux dans lesquels il travailla de 1480 à 1490, c'est-à-dire dans les années qui suivirent immédiatement son mariage avec Magia, nous autorise à admettre, comme un fait indubitable, qu'il connut alors le beau tableau de Gentile da Fabriano, dans l'église de la Romita, et celui que fra Angelico, dont il parle avec tant d'enthousiasme, avait peint à Forano, non loin de la ville d'Osimo. Peut-être faut-il placer à la même époque son initiation à un autre genre d'idéal, à l'idéal de Dante et de Pétrarque; car il a fait à la postérité, qui jusqu'à présent ne s'en est guère souciée, la confidence de ses prédilections en matière de poésie comme en matière d'art, et il est impossible de n'être pas frappé de l'harmonie qui existe entre les unes et les autres. Il caractérise, en peu de mots, les tendances ascétiques de fra Angelico; il donne un souvenir, sans l'accompagner d'aucune louange, à son cher Melozzo; il rend pleine justice à Mantegna et à Piero della Francesca, et, afin d'exprimer son admiration pour Léonard, il le place sur la même ligne que Pérugin (1), auquel il donne la qualification de *divin*, traçant ainsi, par un pressentiment instinctif, l'apprentissage du jeune Raphaël, ainsi que la direction qui sera imprimée à ses dispositions naissantes.

(1) *Giovan da Fiesole, frate al bene ardente,*
Due giovin par d' etate e par d'amori,
Leonardo da Vinci e'l Perusino,
Pier della Pieve, ch' è un divin pittore,
Non lasciando Melozzo a me si caro.

Ainsi, les influences Ombriennes devinrent peu à peu les influences dominantes, mais sans jamais être exclusives, et il y eut, entre les tendances idéales et les tendances naturalistes une sorte de compromis dont les effets ne pouvaient être permanents, à cause de la progression toujours croissante des premières. Il eût été curieux de suivre cette gradation dans les peintures de dates diverses, qu'on voyait jadis à Urbin, et qui ont disparu, presque toutes, les unes après les autres. On n'y trouve plus, ni la bannière de la confrérie du Saint-Sacrement, ni le saint Michel que lui fit peindre son ami Antonio Poltroni, secrétaire du duc, ni le saint Thomas-d'Aquin, dans l'église de Saint-Dominique, ni le tableau dont il avait orné l'autel de Saint-Blaise et Saint-Vincent dans la cathédrale; et l'on ne trouve qu'un très-petit nombre de ceux qu'il avait peints pour l'église de Saint-François.

Les conquêtes faites par le duc d'Urbin le long de la mer Adriatique, sur la dynastie brutale des Malatesta, avaient ouvert un nouveau champ aux artistes de l'école Ombrienne, et ce champ ne tarda pas à s'agrandir, par suite du mariage de Giovanna Feltria avec Jean de la Rovère, seigneur de Sinigaglia. Avant que cette princesse, digne en tout de la famille dont elle était issue, eût fait venir Baccio Pintelli et Pérugin, pour exécuter les travaux dont nous parlerons bientôt, Giovanni Santi avait semé, dans presque toutes les villes du littoral, les produits de plus en plus gracieux de son pinceau. Il y en avait à Sinigaglia, à Pesaro, à Gradara, à Montefiore, mais surtout à Fano, qui a eu le privilége de conserver jusqu'à nos jours les chefs-d'œuvre du père de Raphaël, à côté de ceux de son maître.

Tous ces tableaux portent, plus ou moins, l'em-

preinte de la double influence que l'artiste avait subie. Dans celui de l'église de San-Bartolo, à Pesaro, il y a de la rudesse dans la figure principale, qui est un saint Jérôme, et l'on distingue, à travers la retouche, la sécheresse des contours; mais le sujet était un de ceux où ces défauts avaient le moins d'inconvénients. Dans celui de Gradara, près de la même ville, l'artiste s'est peut-être ressenti de l'inspiration locale, ayant à tracer, entre autres figures accessoires, autour du trône de la Vierge, celle de sainte Sophie, que les habitants du lieu vénéraient comme leur patronne. On voit qu'il s'est efforcé de la rendre gracieuse, pour satisfaire les exigences de la dévotion populaire. Dans les têtes de saints, au contraire, il vise presque toujours à la vigueur, et le partage entre les deux tendances qui se disputaient son pinceau, persista en lui jusqu'à la fin, tout en devenant de plus en plus inégal. On le trouvera encore dans une bannière qu'il peignit, quatre ans après (1488), sous le nom de *Madonna del Popolo*, pour la ville de Montefiore ; on le trouve dans l'Annonciation de la galerie de Milan, et dans la Visitation qu'il peignit pour l'église de Santa-Maria-Nuova de Fano. Dans l'une et l'autre de ces deux compositions, on est frappé du contraste qui existe entre la dureté des contours et l'élégance du dessin dans les extrémités ainsi que dans l'ovale de la tête.

Les années qui s'écoulèrent de 1485 à 1490, furent les plus intéressantes de toutes dans la vie de Giovanni Santi. Cette période quinquennale forme comme le point culminant de ses succès comme artiste, et de son bonheur comme époux et comme père, bonheur qui ne fut pas sans influence sur l'essor que prit alors son imagination, car jamais peut-être aucun peintre ne sut tirer parti, comme lui, de ses affections personnelles,

et cela sans jamais compromettre en rien la pureté de ses inspirations.

Parmi les œuvres qu'on vit éclore successivement de son pinceau, et qu'on peut regarder comme appartenant, plus ou moins, à sa dernière manière, je signalerai, outre celles que j'ai déjà citées, cinq tableaux importants répartis entre Urbin, Montefiorino, Castel-Durante et Fano, qui semble avoir été, après sa patrie, sa ville de prédilection. Le premier de ces tableaux, pour la date, mais non pour la conservation, est celui qui a passé de la petite église de l'*Umiltà* dans la galerie de Berlin. Le type de Vierge n'a pas encore atteint toute la beauté que nous lui trouverons bientôt, et les deux saints, placés de chaque côté du trône, sont surchargés de lourdes draperies, qui excluent toute grâce dans les attitudes et les mouvements; mais il y a deux autres petites figures accessoires qui ont été tracées par l'artiste avec infiniment plus d'amour. L'une, sans auréole et sans attribut quelconque, est son fils Raphaël, tel qu'il était à l'âge de trois ans ; l'autre est saint Jean-Baptiste, qui lui sert de pendant, et auquel il a donné, par convenance symétrique, la grâce et les dimensions de l'enfance, satisfaisant à la fois sa tendresse paternelle et sa dévotion pour son patron.

Ce n'était pas la première fois qu'il satisfaisait le premier de ces sentiments, et ce ne sera pas la dernière; car il faut se le figurer livré à la plus douce des obsessions, et ayant toujours cette image chérie plus ou moins présente à son esprit, quand il ne l'avait pas devant les yeux. A dire vrai, jamais on ne vit, dans le domaine du réalisme, une physionomie plus angélique, et jamais peut-être aucun artiste n'eut, au même degré que Giovanni Santi, le droit de confondre le

culte du beau avec le culte des affections domestiques. Plus heureux en cela que tant d'honnêtes pères de famille, dignes d'un meilleur sort, et qui, victimes plus ou moins volontaires de leurs illusions paternelles et conjugales, s'obstinent à soudoyer les pinceaux les plus infimes pour produire au grand jour de nos expositions périodiques, tous ces types accomplis d'insignifiance matronale et de vulgarité précoce, qui pourraient faire dégénérer cette branche de l'art, si sa dégénération n'avait pas atteint sa dernière limite.

Un autre tableau, daté de 1489, et, par conséquent, postérieur d'environ trois années à celui dont nous venons de parler, se trouve dans l'église de Saint-François, à Urbin. C'est une composition beaucoup plus considérable pour le nombre des figures, et qui a l'avantage de se prêter à un partage à peu près égal entre l'accentuation forte et rude de l'école de Mantegna, et les modulations suaves de l'école Ombrienne. La Madone est, sans contredit, la création la plus idéale de Giovanni Santi ; le geste, le mouvement, le costume, le regard, les lignes si pures du visage, tout accuse dans celui qui l'a tracée, un ordre d'inspirations dont la source est facile à reconnaître. Il en est de même de l'Enfant-Jésus et des quinze anges de la partie supérieure, qu'on dirait avoir été copiés, trait pour trait, sur un tableau de Pérugin. Cette ressemblance est surtout frappante dans les deux anges adultes qui tiennent la couronne suspendue au-dessus de la tête de la Vierge. Voilà pour l'élément mystique. La part de l'élément scientifique et naturaliste, la part faite à l'influence non effacée de Melozzo, se trouve dans les quatre figures accessoires et dans les trois portraits de famille agenouillés au pied du trône, le

père, la mère, et une petite fille en bas âge, qui est, dans son genre, un véritable chef-d'œuvre. Le saint François est encore un produit mixte; mais le saint Jean et le saint Jérôme, l'un et l'autre admirablement caractérisés, sont tout à fait dignes du pinceau de Mantegna, et le saint Sébastien, avec son corps nu hérissé de flèches, pourrait passer pour la reproduction peu déguisée d'une de ses œuvres les plus connues.

Presque toutes ces remarques peuvent s'appliquer au tableau du même genre exécuté, dans la même année, pour l'église des Franciscains de Montefiorino. On y voit, comme dans celui d'Urbin, saint Jérôme, dont la tête fortement accentuée, exprime à la fois la vigueur et la dignité, et saint François ravi d'extase en contemplant l'Enfant-Jésus ; on y voit aussi un portrait du donataire, revêtu de son armure, et si admirable de pose et d'expression, qu'on regrette que l'artiste ne se soit pas exercé plus souvent sur ce genre de sujets. Enfin, il y a aussi des têtes radieuses de chérubins en forme de couronne, et même en nombre plus considérable, et il y a des anges adultes dont l'un, peint avec une prédilection très-marquée, offre encore une ressemblance frappante avec le jeune Raphaël. Dans l'autre tableau, l'artiste s'était donné le plaisir d'y joindre un groupe gracieux représentant Tobie conduit par l'ange dont son fils portait le nom ; ici, il se donnait celui de représenter ce même fils dans l'attitude la plus propre à faire ressortir le charme ineffable de la piété naissante, je veux dire dans l'attitude de l'adoration enfantine.

Le tableau de Castel-Durante, peint pour la chapelle privée de la famille Mattarozzi, devait être antérieur à ceux d'Urbin. Une part plus large y était faite au Na-

turalisme, et l'on a même soupçonné que la Vierge et l'Enfant-Jésus étaient des portraits. Au reste, quel que fût le mérite technique ou poétique de cet ouvrage, il est très-difficile de l apprécier, soit dans son ensemble, soit dans ses détails, depuis que des héritiers vandales, pour concilier leurs prétentions respectives, ont eu la singulière idée de le partager en trois morceaux, dont le plus intéressant se trouve dans le musée de Berlin.

Heureusement le tableau dont il nous reste à parler a été plus épargné que les autres par tous les genres de vandalisme, même par celui de la retouche, et on peut le voir encore aujourd'hui dans l'hospice de Santa-Croce, à Fano, non pas rayonnant de toute sa beauté primitive, mais en conservant assez pour nous donner une idée de l'essor subit que prirent l'âme et le talent de l'artiste, en abordant cette tâche doublement pieuse à ses yeux ; car ici la transformation est complète, et l'on n'aperçoit plus la moindre trace de l'influence de Mantegna ni de Melozzo. Non seulement la Vierge et l'Enfant-Jésus peuvent rivaliser avec ce qu'il y a de plus suave et de plus pur parmi les produits de l'école Ombrienne, mais les figures accessoires, ordinairement peu gracieuses, offrent une délicatesse d'expression, une finesse de contours et même une élégance de draperies qu'on chercherait en vain dans tout ce que Giovanni Santi avait fait jusqu'alors.

La présence simultanée de saint Sébastien et de saint Roch dans un tableau destiné à un hospice, nous dit assez le motif de cette destination. Il s'agissait, sans doute, de mettre sous les yeux des malades, atteints ou menacés de la peste, les images des saints dont l'intercession était plus particulièrement invoquée contre ce fléau, qui visitait si souvent alors les

habitants de l'Ombrie. Voilà ce qui rendait si populaire parmi eux le culte de saint Sébastien, dont les plaies avaient été guéries miraculeusement par les anges. C'était pour cette raison, et non point par ostentation anatomique, qu'il avait été peint si souvent par Pérugin dans des circonstances analogues ; et c'était aussi par la même raison que Giovanni Santi avait introduit cette même figure dans un si grand nombre de ses tableaux. Il avait même obtenu le privilége très envié de le peindre, sous forme de bannière, pour la confrérie de Saint-Sébastien, à Urbin même ; mais encore trop fidèle à son admiration pour Mantegna, il s'était plus préoccupé des parties accessoires que du sujet principal, et il avait profité d'une si belle occasion pour montrer, dans les attitudes et les mouvements des archers, qu'il n'était pas novice dans la perspective et dans la science des raccourcis (1).

Cette prétention a complétement disparu dans le tableau de l'hôpital de Fano. Aux contours secs et ressentis des œuvres précédentes ont succédé des lignes qui n'ont plus rien d'anguleux, et qui accusent gracieusement la flexion des membres et celle des corps. Les types ont une suavité tout Ombrienne, particulièrement celui de saint Sébastien, dans lequel on ne sait s'il faut plus admirer la beauté du profil ou l'intensité de l'expression. Je crois qu'à tout prendre, on peut regarder cette figure comme la plus parfaite qui ait jamais été tracée par le pinceau de l'artiste.

Cette assertion paraîtra peut-être un peu hasardée

(1) Ce tableau se trouve encore dans l'oratoire de la confrérie. Malheureusement le saint Sébastien a été complétement repeint.

à ceux qui auront vu la belle fresque de l'église des Dominicains, à Cagli, qui est à la fois son premier ouvrage en ce genre et son dernier adieu à la peinture. Raphaël y reparaît avec le développement que donne à sa physionomie plus angélique que jamais, la transition de l'enfance à l'adolescence. Je ne sais si Giovanni Santi, en traçant encore une fois ce portrait, y mit un redoublement de zèle et de tendresse; mais il est certain qu'il a ici l'inconvénient d'intéresser le spectateur plus que tout le reste de la composition, bien que cette composition soit extrêmement attrayante par elle-même. Elle l'est par les belles figures de saints qui entourent le trône de la Vierge; elle l'est encore plus par le charme indicible que le peintre a su donner à ses têtes d'anges, et elle l'est surtout par le caractère plus décidément Ombrien de la figure principale, qui ressemble beaucoup à une Madone souvent reproduite par Pérugin, et dont le type semble être resté gravé dans la mémoire de Raphaël et peut-être aussi dans son cœur; car cette Vierge de Cagli a, dans les formes de la tête, et particulièrement dans la coiffure, quelque chose qui rappelle celle qu'il avait sous les yeux dans la maison paternelle, et qui était, selon toute apparence, le portrait funèbre de sa mère; je dis funèbre, parce que je le crois tracé après sa mort, et parce qu'à travers la retouche barbare qu'il a subie, on aperçoit, outre des caractères frappants d'individualité, l'empreinte d'une profonde mélancolie, que Giovanni Santi ne mit jamais dans ses Madones. Cette chère image, inaugurée par lui dans le sanctuaire domestique, quand son pinceau avait acquis toute sa suavité, serait intéressante à double titre, s'il s'était moins pressé de remplir le vide que la perte presque simultanée de sa mère, de sa

femme et d'une petite fille en bas âge (1491) avait laissé dans son cœur et dans sa maison. C'était sous l'impression de ces rapides vicissitudes qu'il exécutait son dernier chef-d'œuvre de Cagli, et qu'il y mettait, pour la dernière fois, avec les attributs d'un messager céleste, ce fils bien-aimé, l'ange de sa famille et de ses tableaux, bientôt doublement orphelin, et qui ne devait pas tarder à justifier, par la qualité de ses œuvres, ce nom de Raphaël qu'on dirait lui avoir été donné au baptême par une sorte de pressentiment prophétique.

Mais ce n'est pas à Urbin que cette plante est destinée à fleurir. Tout a changé dans ce malheureux duché depuis la mort de Frédéric. Le moment approche où l'infâme César Borgia viendra y étaler ses scandales et arracher Elisabetta Feltria du cloître où elle s'était ensevelie toute vivante. C'est sous les auspices d'une autre dynastie, c'est dans un lieu plus voisin du sanctuaire d'Assise, qui fut son berceau, que l'école Ombrienne est destinée à prendre son plus sublime essor. Le grand maître qui doit inaugurer cette phase nouvelle, nous est déjà connu : c'est Giovanni Santi qui nous l'a nommé en lui donnant la qualification de *peintre divin*. Mais Pierre de Pérouse ou *Pérugin* avait eu aussi lui ses précurseurs, et son génie s'était développé sous l'influence de traditions et de circonstances locales qu'il est important de bien connaître.

Par un privilége qui pouvait être l'indice d'une très-haute vocation dans la sphère des conceptions esthétiques, ce fut au sein des tribulations et des épreuves de tout genre que se développa la branche de l'école Ombrienne qui eut son siége à Pérouse. Depuis la peste de 1399 qui enleva de trente à qua-

rante mille victimes, jusqu'à celle de 1494 qui causa une mortalité affreuse dans le bas peuple, il n'y eut pas une seule génération qui ne fût frappée, à plusieurs reprises, par ce fléau devenu en quelque sorte périodique (1). Mais aussi il n'y eut pas une seule génération qui ne réagît avec une force d'âme, non moins merveilleuse dans ses manifestations que dans sa source, contre les maux qui éprouvèrent son courage. Le tableau de ces calamités n'a rien de sombre dans l'histoire contemporaine. Les remèdes sont si bien adaptés aux souffrances! Toutes ces processions de pénitents blancs qui traversaient les villes à la suite d'une ou de plusieurs bannières et ressemblaient parfois à des émigrations en masse, produisaient dans les âmes un degré d'exaltation qui rendait leur affaissement impossible (2). Quelquefois c'étaient des hommes de Dieu qui, sortant de leur cloître pour les affermir ou les attendrir par leurs prédications, opéraient dans leurs auditeurs des transformations miraculeuses; car, d'après le témoignage d'un écrivain fameux qui vécut longtemps à Pérouse, ses habitants pouvaient devenir des démons ou des saints, suivant le caractère de ceux qui les conduisaient (3). Quand ce conducteur était Bernardin de Sienne, ou Bernardin de Feltre, ou cet autre Franciscain plus puissant encore par sa parole, bien qu'à peine âgé de vingt-deux ans, Fra Ruberto

(1) Après la grande peste de 1399, vinrent celles de 1418, 1429, 1437, 1450, 1456. De 1460 à 1468, le fléau fut continu, mais sévit avec moins d'intensité. Il fut terrible en 1475 et ne cessa qu'en 1480, pour reparaître avec une nouvelle violence en 1486.

(2) Le fait est que la secousse produite par ce grand mouvement religieux de 1399 amena la cessation, ou du moins la suspension du fléau.

(3) *I Perugini sono santi e demonj, se santi e demonj gli guidano.* Aretino, *Lett.*, fol. 49, vol. I.

da Lecce, il se faisait une telle révolution dans les âmes, dans les habitudes et dans les goûts, que tous les sacrifices demandés à la concupiscence, sous toutes ses formes, devenaient non-seulement faciles, mais presque joyeux. Pendant le carême de 1495, le triomphe du P. Bernardin de Feltre put se comparer à celui de Savonarole à Florence. Il fit adopter toutes les réformes somptuaires qu'il voulut; les femmes supprimèrent leurs longues robes traînantes et toutes les parures qui sentaient le luxe et l'immodestie; enfin il y eut aussi un feu de joie dans lequel furent jetés, au milieu des témoignages de la plus sincère allégresse, tous les livres que le prédicateur avait signalés comme dangereux pour la foi ou pour les mœurs. L'historien ne dit pas que les peintures indécentes aient été pareillement la proie des flammes, par la raison toute simple que, sous ce rapport, l'école Ombrienne était sans tache.

Il y avait eu un réveil encore plus éclatant de la conscience publique et un élan impétueux des âmes vers tout ce qui pouvait les réconcilier avec Dieu, quand fra Ruberto, ce moine presque adolescent, avait apparu en 1447, comme un envoyé du ciel, mais un envoyé de miséricorde et d'amour, qui compatissait, avec une tendresse ineffable, aux maux qu'il était chargé de guérir, et dont le visage, tout resplendissant de candeur, d'extase et de macération, donnait un avant-goût des bénédictions qu'il venait apporter. Jamais on ne vit à Pérouse un tel enthousiasme, un besoin si dévorant de se nourrir de la parole de vie. Le Dôme, avec toutes ses nefs, ne pouvant plus suffire à la foule toujours croissante des fidèles, il fallut, au cœur de l'hiver, prêcher sur la place publique qui était déjà envahie quatre ou cinq heures avant le jour,

et où l'on voyait entassés sans désordre, jusqu'à dix-sept mille auditeurs à la fois. Le jour où il leur fit ses adieux, les regrets éclatèrent avec quelque turbulence, et ce fut à coups de bâton que les magistrats durent lui frayer un chemin à travers une foule compacte, haletante et consternée. Les trophées de ce conquérant des âmes étaient aussi des drapeaux, et même des drapeaux militaires ; mais c'étaient comme des dépouilles opimes que sa parole avaient enlevées à l'ennemi, c'est-à-dire à l'orgueil patricien qui se nourrissait et se perpétuait par l'étalage de cet appareil mondain sur les tombeaux de famille dont les églises étaient encombrées. Un seul de ces tombeaux garda toutes ses décorations, ce fut celui de Braccio Fortebraccio, l'un des plus fameux guerriers du siècle ; et cette exception unique fait encore plus d'honneur au peuple qui la voulut qu'au héros qui en fut l'objet (1).

Telles furent, pendant toute la durée du xvᵉ siècle, les préoccupations incessantes de la population de Pérouse. Après les prédications quadragésimales, venaient les fruits de la pénitence ; après la peste ou la guerre, venaient l'acquittement des vœux privés ou publics, les processions expiatoires, les pèlerinages en masse au pardon d'Assise, la pratique des œuvres de miséricorde envers les pauvres pèlerins ; et de loin en loin, la célébration d'un jubilé, la visite d'un pape, l'inauguration d'un pieux monument ou d'une image de dévotion, ou bien encore la canonisation d'un saint populaire, comme celle de saint Bernardin, qu'on se

(1) « Quelle différence, s'écrie l'historien Pellini, entre la ferveur des Pérousins et l'impiété des jeunes gens de Florence qui allaient, pendant la nuit, appeler un prêtre pour un malade, puis le plantaient au milieu de la rue, après avoir éteint la lumière ! » (*Storia di Perugia*, parte II, lib. XII.)

souvenait d'avoir vu et entendu vingt ans auparavant (1), comme celle de saint Bonaventure, en 1482, la plus brillante et la plus mémorable de toutes, parce qu'elle fut provoquée et proclamée par le pape Sixte IV, que la reconnaissance et l'enthousiasme des Pérousins mettaient au niveau de ses plus saints prédécesseurs. Aussi se signalèrent-ils plus que jamais dans cette circonstance, par les manifestations de leur piété et de leur joie, et les mains des artistes ne purent pas suffire à la décoration des étendards et des gonfalons qui furent déployés dans des processions triomphales, d'un bout à l'autre de la ville et dans toutes les directions. On aurait pu dire, en appliquant plus heureusement les belles paroles de Cicéron revenant de son exil, que Pérouse semblait s'ébranler de ses fondements pour saluer, non pas son libérateur sur la terre, mais son protecteur dans le Ciel.

L'école Ombrienne, mêlée à toutes ces pieuses manifestations, eut sa large part de l'exaltation qu'elles produisirent dans les âmes, et l'on pourrait dire que le premier patronage qui lui échut, fut celui des saints. Bientôt elle eut le patronage immédiat de la papauté, privilége immense, qu'elle ne partagea avec aucune autre école Italienne, et dont elle jouit sans interruption, depuis la soumission de Pérouse à Martin V, en 1426, jusqu'à la dernière année du xv[e] siècle. Nous avons vu plus haut comment, dans le cours de cette période, où les consolations abondèrent encore plus que les épreuves, la chaire de saint Pierre fut occupée par une série de pontifes qui étendirent leur sollicitude pastorale à tous les nobles besoins de l'intelligence. Parmi eux, il en est deux qui acquirent

(1) Saint Bernardin avait prêché à Pérouse de 1425 à 1427.

des droits particuliers, mais très-inégaux, à la reconnaissance des Pérousins. Le premier était Paul II, qui avait mérité le titre de bienfaiteur de l'université de Pérouse ; et c'était pour perpétuer le souvenir de ses bienfaits qu'on lui avait élevé, en 1457, une magnifique statue en bronze, brisée en 1798 par les iconoclastes républicains, et dont la niche, restée vide depuis ces jours néfastes, se voit encore aujourd'hui, à côté de la chaire d'où prêchait saint Bernardin, dans le mur extérieur du Dôme. Le second était Sixte IV, en qui les Pérousins voulaient voir, avant tout, le pauvre étudiant du couvent de Saint-François, qui, après y avoir professé les saintes lettres avec éclat, y avait été proclamé général de son ordre, et qui, en montant sur la chaire de saint Pierre, semblait avoir été surtout occupé de l'embellissement et de la prospérité de sa ville chérie ; car dès le début de son pontificat, il avait fait venir deux architectes Lombards, Gasperino et Léone, pour achever le palais du Capitaine du peuple, dont la construction avait été interrompue depuis vingt ans (1). Les travaux du Dôme, commencés depuis près d'un demi-siècle, furent repris et poursuivis avec tant d'ardeur, qu'il fut terminé en 1490, sans que la rapidité de l'exécution nuisît au bon goût, soit dans l'ensemble, soit dans les détails, et sans que l'édifice se ressentît en rien des changements survenus, depuis l'époque de sa fondation, dans l'architecture religieuse. En même temps une bulle pontificale ordonnait la construction du palais de l'université, dont les proportions exquises et la sobre élégance laissent facilement apercevoir la main de Baccio Pintelli, qu'on peut regarder comme le véritable précurseur de Bramante,

(1) Ce palais, qui subsiste encore aujourd'hui, avait été commencé en 1451.

et dont le style semble s'être imposé au sculpteur Agostino d'Antonio, pendant qu'il bâtissait, de 1475 à 1481, la belle porte appelée *Porta di San-Piero*, qui est, pour ainsi dire, la porte triomphale de Pérouse.

Mais ce n'était pas assez pour l'ambition de Sixte IV, de créer des monuments nouveaux, s'il ne conservait, en même temps, les anciens, particulièrement ceux qui contribuaient à donner à sa ville favorite un aspect si pittoresque. Or, Pérouse, pour ce genre de charme, ne le cédait peut-être qu'à la seule ville de Sienne, tant pour sa position que pour le nombre et la qualité des monuments. Au commencement du XIV[e] siècle, elle comptait, dans l'enceinte assez étroite de ses murs, jusqu'à quarante-deux tours, qui pouvaient recevoir garnison militaire. Aux yeux des partisans fanatiques de la *renaissance*, qui eut aussi son vandalisme, toutes ces constructions grossières et uniformes étaient des produits de la barbarie du moyen âge, à la démolition desquels le patriotisme et le bon goût étaient également intéressés. Sixte IV, pour réprimer le zèle de ces démolisseurs, recourut à des mesures qui les atteignaient dans leurs intérêts les plus chers, dans les intérêts de leur âme et dans ceux de leur fortune ; et il frappa d'excommunication et d'une amende de 50 ducats tout citoyen qui se rendrait coupable de ce genre de prévarication.

Ainsi, grâce à son intervention généreuse et intelligente, les monuments menacés de destruction étaient conservés, au moins pour un temps ; les monuments inachevés se complétaient, comme par enchantement, et se paraient de décorations appropriées à leur destination ; car c'était encore pour répondre à son appel qu'Agostino d'Antonio, le sculpteur architecte dont nous avons parlé plus haut, était venu décorer

l'église de Saint-Bernardin des ravissantes sculptures qu'on y voit encore aujourd'hui (1). Cet encouragement donné à un artiste si pur et si méconnu par ses propres concitoyens, prouve assez que Sixte IV n'était pas un appréciateur vulgaire, et le choix qu'il fit de Pérugin pour peindre les principales fresques de la chapelle Sixtine couronne dignement la série des actes de munificence par lesquels il racheta la part trop active et trop personnelle qu'il prit aux agitations politiques de son temps.

Mais il serait injuste d'attribuer à Sixte IV ou aux papes qui régnèrent avant ou après lui, dans le cours du xv[e] siècle, la principale influence sur les destinées si brillantes de l'école Ombrienne. Malgré la souveraineté qu'ils exercèrent à double titre, et presque sans contestation, pendant soixante-dix années consécutives, il y eut une dynastie qui laissa des traces bien autrement durables dans le souvenir des habitants de Pérouse, et qui sut concilier les jouissances de la popularité avec une inébranlable fidélité au Saint-Siége. Cette dynastie, non moins riche en qualités héroïques que celle des Montefeltro d'Urbin, et plus heureuse qu'elle, sinon dans le patronage des lettres, du moins

(1) Vasari se trompe en attribuant à Agostino della Robbia, frère de Luca, les bas-reliefs qui décorent la façade de l'église de Saint-Bernardin. Il a été trompé par l'inscription : *Augustini Florentini lapicidae.* Un document cité par Gaye prouve que cet Agostino n'appartenait pas à la famille della Robbia, et que son vrai nom était Agostino d'Antonio di Duccio ; qu'en outre il était auteur d'un autre ouvrage du même genre dans l'église de Saint-Dominique, et des quatre compartiments représentant les miracles de saint Gimignano, sur la façade du Dôme de Modène (1442) Bien qu'il joigne toujours à son nom sa qualité de Florentin, il ne paraît pas avoir été très-goûté dans sa patrie. Ce fut lui qui entama si maladroitement le bloc de marbre dont Michel-Ange fit plus tard la statue de David. (Gaye, vol. I, p 196 ; vol. II, p. 454.)

dans celui des arts, est la dynastie des Baglioni, représentée, dans la période même qui vit la première floraison de l'école Ombrienne, par un des caractères les plus accomplis et en même temps les plus ignorés dont il soit fait mention dans les annales des cités Italiennes. Je veux parler de Braccio Baglioni, le grand capitaine, le pénitent héroïque, l'humble et chevaleresque serviteur de la sainte Vierge, le défenseur ardent des droits du Saint-Siége contre les factions gibelines, le promoteur de tous les genres de progrès, y compris ceux de la piété publique, l'ordonnateur de toutes les fêtes propres à élever les âmes ou à épanouir les imaginations, l'ami des lettres, qu'il cultiva pour elles-mêmes, bien plus que pour la vanité du patronage, et dans l'intérêt desquelles il voulut fixer à Pérouse les imprimeurs ambulants récemment arrivés d'Allemagne; enfin l'admirateur passionné du beau sous toutes les formes, et non-seulement sous les formes plastiques et pittoresques, mais aussi sous les formes vivantes; car, comme Pétrarque et dans les mêmes limites, il eut aussi sa Laure dans la belle Marguerite de Monte-Sperello, si gracieuse dans sa parure et dans sa danse, une Laure non moins pure, non moins chaste, non moins divinisée par son adorateur que celle du poëte Florentin. Il y eut cette différence qu'au lieu d'en faire l'âme et l'héroïne de ses vers, Braccio Baglioni en fit l'âme et l'héroïne de ses fêtes, et qu'au lieu de l'aimer et de la chanter comme Pétrarque, il se contenta de l'aimer, et laissa le soin de la chanter à son ami Campano, le futur évêque de Cortone, tour à tour poëte gracieux et moniteur sévère, qui, après avoir fait les délices de sa petite cour, se posa un jour en face de lui, comme Nathan devant David, ou comme saint Ambroise devant Théodose.

C'était peu de temps après que Braccio Baglioni, non content d'étouffer dans le sang du coupable l'insurrection tentée par Pandolfo Baglioni, son cousin, avait ajouté au meurtre du père celui du fils innocent. Campano, arrivant de son diocèse à Pérouse, ne voulut pas aller embrasser son ami, avant que la tache sanglante fût effacée de son front. Ce ne fut donc pas au palais Baglioni qu'il se rendit d'abord, mais dans la maison où la famille de Pandolfo portait le deuil de son chef. Plus la honte et le remords empêchaient Braccio de se présenter devant les six enfants qu'il avait rendus orphelins, et plus il suppliait son ancien hôte, devenu son juge, de venir à lui et de ne pas rompre, outre le lien d'hospitalité, d'autres liens plus sacrés encore. Toutes ces supplications trouvèrent Campano inexorable. Au lieu d'une entrevue secrète et d'un pardon imploré devant quelques témoins, il fallut à Braccio paraître en coupable, d'abord dans une église et puis sur la place publique ; il lui fallut essuyer les reproches les plus accablants, à la face du ciel et des hommes, et, après avoir pleuré devant cette multitude muette d'admiration, il lui fallut la voir accompagner le nouvel Ambroise jusqu'à sa demeure, et le laisser lui, tout souverain qu'il était, seul avec ses remords et ses larmes ; enfin il lui fallut se faire absoudre par le successeur même de saint Pierre, qui était alors Pie II (1461), et se soumettre, en guise de pénitence publique, à faire pendant huit jours, lentement et pieds nus, entre les heures de none et de vêpres, le trajet depuis son palais jusqu'aux églises de Saint-Dominique et de Saint-Pierre.

Ce moment fut le plus beau dans la vie de Braccio Baglioni, et un redoublement de piété et de popularité fut la récompense immédiate de cette glorieuse

humiliation. A dater de cette époque, il multiplia les fondations pieuses, non-seulement à Pérouse, mais dans les villes environnantes, particulièrement à Assise et à Sainte-Marie-des-Anges, à cause de sa dévotion spéciale pour saint François. Par un privilége dont il n'y a pas un autre exemple dans l'histoire des dynasties Italiennes, il y eut une image miraculeuse de la Vierge, que le peuple appelait *la Madonna di Braccio* (1), et cette image ayant paru belle à tous ceux qui priaient devant elle, se grava dans l'imagination des artistes, comme un type qui pouvait les acheminer vers la beauté idéale. Ce fut là le modèle qui posa le plus souvent devant eux depuis le milieu du xv[e] siècle, et sur lequel se calquèrent, avec des variantes plus ou moins marquées, la plupart des représentations du même genre dans l'école Ombrienne (2). Il ne tint pas à Braccio Baglioni que cette image vénérée ne fût pour toujours à l'abri des injures des hommes et de celles du temps, car il fit construire pour elle, par deux architectes des plus renommés en Lombardie (3), un petit temple octogone, dont on retrouve le dessin dans certains opuscules architectoniques de Bramante, et qui, à une époque postérieure, quand la symétrie l'emporta sur l'esthétique, fut stupidement sacrifié à un alignement tracé par un conseil municipal.

(1) La Madone qui se trouve aujourd'hui dans la chapelle de Braccio est d'une date postérieure.

(2) Une Madone, encore plus populaire que celle de Braccio, se trouve peinte sur une des colonnes du Dôme de Pérouse. Il serait difficile de décider à laquelle appartient la priorité de date. Dans les archives de la chancellerie, il est fait mention d'une allocation de 25 florins, en 1466, pour orner la colonne sur laquelle se trouvait tracée cette image (fol 151).

(3) Pietro Lombardo et Martino Lombardo, qui ornèrent Venise de tant de gracieux édifices vers la même époque.

Mais c'était moins dans l'intérêt de l'art que pour satisfaire à la dévotion populaire et à la sienne, que Braccio Baglioni honorait ainsi l'image objet de son culte, et d'un culte auquel les circonstances donnèrent une teinte de plus en plus chevaleresque. Entre tous les ordres religieux qui formaient la population monacale de Pérouse, il préféra celui des Servites, parce qu'ils s'intitulaient les serviteurs de Marie par excellence, *Servi di Maria*, et leur église, située non loin de son palais, devint son église favorite, celle où étaient suspendus les quarante-cinq étendards, trophées de ses victoires. Mais ces trophées n'étaient rien à ses yeux, auprès de la conquête qu'il fit dans ses vieux jours, en l'honneur de la Reine des Cieux, non pas la conquête d'une ville ou d'un territoire, mais d'un trésor auquel il attachait plus de prix qu'à tous les drapeaux qui furent portés à ses funérailles. Ce trésor, qui fut le sujet des plus vives négociations diplomatiques, et pour la possession duquel toutes les classes de citoyens s'étaient passionnées au point de tout braver, même les hasards de la guerre, plutôt que de le perdre ; ce trésor, qui donna lieu aux délibérations les plus animées dans les chapitres des couvents, dans les assemblées des Prieurs, et dans le collége des Camerlingues, qui devint comme le Palladium de la ville de Pérouse, pour lequel le vieux Braccio Baglioni se déclarait prêt à sacrifier ses biens, sa vie et même ses enfants ; ce trésor qui faillit être le prix du sang des pieux et des braves, était un anneau qui, après avoir servi au mariage de la sainte Vierge, avait été transmis héréditairement dans une famille juive qui s'était établie à Rome, d'où il avait passé entre les mains d'un orfèvre incrédule de Chiusi, dont l'incrédulité fut, d'après la légende, guérie par la résurrec-

tion de son propre fils. A dater de ce jour, l'anneau sacré fut déposé dans l'église de Santa-Mostiola, et montré au peuple de Chiusi et des environs quatre fois par an. Un moine Allemand, appelé frère Winter, réussit à le voler en 1473, et voulut emporter son précieux butin au delà des monts ; mais toujours arrêté par des brouillards qui obscurcissaient sa vue, et par d'autres obstacles qui interceptaient sa route, il céda au bras invisible par lequel il se croyait conduit, et vint à Pérouse prendre l'avis de Braccio Baglioni et des Prieurs, qui décidèrent unanimement que c'était un don du ciel, dont il ne fallait se dessaisir à aucun prix. Chiusi était une petite ville sans moyens de défense, mais elle appartenait à la turbulente et ombrageuse république de Sienne, très-peu disposée à sacrifier les droits qu'elle croyait avoir à la possession du trésor en litige. Elle envoya donc des ambassadeurs chargés de faire à la fois des remontrances et des menaces ; mais l'exaltation des esprits était parvenue à un degré qui excluait les circonvolutions des procédés diplomatiques. Pour couper court à toute contestation dont l'issue pourrait contrarier le vœu populaire, on convoqua, sous la pression impérieuse de l'opinion publique, une assemblée extraordinaire, où siégeaient, outre le collége des Camerlingues, la majeure partie de la noblesse et les bourgeois les plus notables, et là fut votée, avec un enthousiasme qu'on appellerait aujourd'hui frénétique, une espèce de *loi des suspects*, dont les principales dispositions portaient :

1° Que l'anneau sacré ne sortirait jamais de la ville de Pérouse ;

2° Que quiconque proposerait de le rendre, ou de l'échanger, ou de l'aliéner de quelque manière que ce

fût, serait puni comme traître au troisième degré, par la privation de tous droits et offices, et par la confiscation des biens ;

3° Qu'on ne pourrait ni lire aucune lettre, ni donner aucune audience concernant cette grande affaire, qu'en présence du collége des Camerlingues et de dix députés des diverses jurandes ;

4° Que l'anneau sacré serait déposé sous l'autel de la chapelle des Prieurs, dans un coffre de fer à sept serrures, dont les clefs seraient confiées à sept magistrats ou corporations responsables, et que ce coffre serait enfermé dans un grillage en fer, à quatre serrures, dont les clefs seraient gardées par les Franciscains, les Dominicains, les Augustiniens et les Servites.

D'autres dispositions déterminaient la formule du serment qu'on prêterait en entrant en charge et les époques solennelles où le trésor, cause de cette pieuse effervescence, serait montré au peuple. Dans toutes les délibérations où s'agitaient et se décidaient ces questions, que nul ne s'avisait de trouver indifférentes, c'était toujours Braccio Baglioni qui jouait le principal rôle. Ce fut sur sa motion qu'une ambassade fut envoyée au pape, seigneur suzerain de Pérouse, pour lui déclarer, au nom de tous les citoyens, que nulle puissance humaine ne les ferait renoncer à la possession de l'anneau sacré ; et quand, sur les réclamations tant soit peu menaçantes de l'évêque de Chiusi et du député Siennois qui l'accompagnait, on résolut de nommer les décemvirs de la guerre (*I Dieci dell' arbitrio*), Braccio Baglioni dut naturellement réunir tous les suffrages ; car jamais on ne lui avait vu, même dans sa jeunesse, une pareille ardeur de combattre. Heureusement la république de Sienne ne poussa pas ses prétentions

jusqu'au bout, et cette querelle, qui avait failli mettre aux prises deux des cités les plus belliqueuses de l'Italie centrale, fut bientôt oubliée de part et d'autre.

Après la victoire vint la pompe triomphale, et ce fut notre héros qui, sans le vouloir, figura comme triomphateur dans la procession solennelle qui eut lieu pour la première fois le 1er novembre 1473, et qui devait se renouveler trois fois par an, c'est-à-dire chaque fois que la précieuse relique serait portée du palais des Prieurs au Dôme, pour être exposée, par le prêtre le plus digne, à la vénération populaire ; mais la cérémonie de la translation fut supprimée en 1488, quand on eut résolu de bâtir, dans la cathédrale même de Pérouse, un autel spécial en l'honneur de saint Joseph. Cette date et cet autel, dépouillé trois siècles plus tard par l'invasion étrangère, suffisent déjà pour faire entrevoir à ceux qui connaissent le *Sposalizio* du Pérugin et celui de Raphaël, les rapports qui existent entre certains produits de l'école Ombrienne et le pieux enthousiasme dont l'anneau sacré fut l'objet.

Mais Braccio Baglioni ne devait être témoin ni de la consécration de cet autel, ni de la production du tableau destiné à le décorer ; car il mourut en 1479, défendu par son humilité toujours croissante contre les enivrements de la gloire, et par sa piété chevaleresque contre les affaissements de la vieillesse. Les préoccupations de ses dernières années furent un sublime témoignage qu'il rendait lui-même, sans s'en douter, à la pureté de son âme. Non loin de la chapelle où était la Madone miraculeuse dont nous avons parlé, il en avait fait bâtir une autre, appelée *la chapelle du Crucifix*, où il allait méditer dans ses heures les plus sérieuses, et ces deux édifices, devenus, à son

âge, comme les vestibules de son tombeau, il voulait les réunir dans une même enceinte, avec les maisons et les jardins où il avait donné des fêtes à la fois si joyeuses et si innocentes à sa chère Marguerite de Monte Sperello.

Il fallait que le calme et la sérénité de ses vieux jours tinssent à des causes surnaturelles, pour qu'ils ne fussent pas troublés par les calamités dont il fut témoin pendant les quatre dernières années de sa vie. La peste de 1475, la plus terrible entre toutes celles qui éclatèrent au xve siècle, continua ses ravages, avec de rares intermittences, jusqu'en 1480; mais cette population privilégiée avait le don de se purifier et de se retremper dans ce genre d'épreuves, et les artistes, en participant à ce mode de purification périodique, y trouvaient des inspirations qui leur auraient peut-être manqué dans des temps et dans des pays plus uniformément heureux.

Aussi voyez quel essor l'école Ombrienne a pris depuis un demi-siècle! Si les plus purs entre les peintres siennois, cédant à une attraction sympathique déjà très-prononcée, sont venus diriger et affermir ses premiers pas dans la carrière qu'elle doit parcourir, elle n'a pas tardé à se suffire à elle-même, tout en ne perdant pas de vue leurs traces; et même, quand Gentile da Fabriano et fra Angelico da Fiesole sont venus déployer les merveilles de leurs pinceaux dans le couvent de Saint-Dominique de Pérouse, ils ont bien pu aider au développement du germe Ombrien et renforcer des tendances déjà existantes ; mais l'école locale est toujours restée indépendante dans son caractère général, et invariable dans ses prédilections. J'ajouterai qu'elle n'a pas été moins persévérante dans ses antipathies, ou, si l'on veut, dans ses

dédains; et ce côté négatif n'est pas ce qu'il y a de moins caractéristique dans son histoire.

On dirait que la conscience de sa vocation toute mystique lui a fait négliger la sculpture comme un art trop matériel dans ses moyens et trop circonscrit dans ses effets. C'est à peine si on a daigné s'en servir sous la forme modeste de bas-relief, pour la décoration des temples et des fontaines publiques; encore fut-ce presque toujours à des mains étrangères que ces travaux subalternes furent confiés. On en peut dire autant de la sculpture monumentale, qui ne fut nulle part moins encouragée qu'à Pérouse, malgré la juste admiration qu'y excitèrent les tombeaux sculptés par Jean de Pise, et la statue érigée à Paul II par un disciple de Donatello. Ce peuple ombrageux et fier semble avoir eu une répugnance invincible pour les apothéoses individuelles; et il ne paraît pas que ses magistrats, ses généraux et tout ce qui composait son patriciat, aient jamais songé à se consoler de cette rigueur par l'érection de petits monuments domestiques; car, dans cette cité, à moitié républicaine, les bustes de famille furent aussi rares qu'ils furent communs à Florence, sous la domination des Médicis; et, malgré l'immense popularité dont jouirent, à des titres différents, Braccio Baglioni et Marguerite de Monte-Sperello, je ne crois pas que le ciseau d'aucun sculpteur eût été chargé de transmettre les traits de l'un ou de l'autre à la postérité.

Cette même absence d'individualisme se retrouve dans les œuvres de peinture, et le portrait, cette branche de l'art à laquelle les grandes et les petites dynasties avaient donné tant de vogue au xv[e] siècle, semble n'avoir pas existé pour l'école Ombrienne. C'est à peine si l'on pourrait citer deux ou trois pro-

duits de ce genre dans la longue carrière de Pérugin. Il est même rare que lui ou ses devanciers se soient permis l'innocente introduction d'un donataire agenouillé dans leurs compositions religieuses. Je ne dirai pas qu'on peut appliquer la même remarque aux compositions historiques, en tant qu'elles étaient destinées à transmettre le souvenir d'événements ou d'exploits contemporains ; car ce genre de représentation, si commun à Florence et à Venise, semble avoir été exclu, au même titre que le portrait, du domaine étroit, mais sacré, de l'art Ombrien, qui aspirait instinctivement à se rendre l'auxiliaire de la prière et de la contemplation (1). Aussi porte-t-il une empreinte ascétique qui le distingue des autres écoles. Il y a de longues périodes durant lesquelles il est comme absorbé par le culte de la Vierge et par celui des Saints que la ville de Pérouse invoque plus particulièrement dans les grandes calamités publiques. C'est alors qu'il fait briller, comme un phare dans la tempête, l'image consolatrice sur laquelle doivent se fixer les yeux de ceux qui souffrent et qui espèrent. En un mot, c'est alors que paraît la BANNIÈRE, ce produit spécial de l'école Ombrienne, qui est dans le domaine de l'art ce que l'hymne est dans le domaine de la poésie, et qu'on élevait entre le ciel et la terre comme pour porter vers Dieu le magnifique témoignage du repentir populaire ; car il ne s'agit pas ici de bannières triomphantes à la suite desquelles on entonne des hymnes de victoire, mais de bannières suppliantes qu'une foule pénitente suivait en se frappant la poi-

(1) Il ne peut être ici question que des tableaux exécutés en Ombrie ; à Florence, Pérugin dut se conformer au goût public. L'école Naturaliste de Montegna introduisit cet usage à Urbin et dans les environs.

trine et en criant *Miséricorde !* A chaque nouvelle invasion de la peste, on élève ce signal de détresse que chaque génération d'artistes est obligée de renouveler, depuis Nelli qui a vu les processions des pénitents blancs et le grand jubilé au commencement du siècle, jusqu'à Raphaël et ses condisciples qui payèrent tous leur tribut à la dévotion populaire. Cette longue série de bannières dues à des pinceaux Ombriens se clôt par deux productions qui se suivirent de très-près, et qui ont joui d'une renommée bien inégale, savoir la fameuse madone de Saint-Sixte et le gonfalon de Nicolas Manni, déployé pour la première fois à Pérouse en 1525, quand ce produit de l'art chrétien commençait à participer à la décadence commune ; mais, dans ce mouvement de décadence qui fut sans remède pour la peinture en général, il y eut, soixante ans plus tard, une exception momentanée en faveur de la bannière ; et cette exception fut encore due aux inspirations d'un peintre Ombrien qui pénétra bien plus avant qu'aucun de ses devanciers dans certains mystères de la foi chrétienne, particulièrement dans ceux de la souffrance. Je veux parler de Baroccio, dont les chefs-d'œuvre se trouvent partagés entre Urbin et Pérouse. Ainsi le soleil de l'art chrétien, après avoir brillé pendant deux siècles sur l'Italie, allait disparaître sans retour, en dorant encore de ses derniers rayons ces saintes montagnes de l'Ombrie où il avait versé ses plus vivifiantes splendeurs (1).

(1) L'art moderne n'est pas riche en bannières; c'est une raison de plus pour signaler la bannière de l'Immaculée Conception, qu'on voit dans la cathédrale de Spire, et qui est l'ouvrage de M. Steinle Je signalerai d'avance une œuvre du même genre que M. Horace Vernet doit exécuter pour l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem. L'inspiration ne saurait manquer à l'auteur de la Messe au désert.

CHAPITRE IX.

ÉCOLE OMBRIENNE.

Précurseurs de Pérugin. — Nicolò di Foligno. — Fiorenzo. — — Buonfigli — Premiers travaux de Pérugin dans sa patrie et à Florence. — Sa liaison avec Verocchio. — Ses peintures dans la chapelle Sixtine. — Son enthousiasme pour Savonarole — — Apogée de son talent et de ses succès. — Changement mystérieux survenu en lui vers l'année 1500. — Ses causes probables. — Fresques de la *Sala del Cambio*. — Tristes produits de sa décadence.—Circonstances équivoques qui accompagnèrent sa mort.

Voilà donc l'école Ombrienne, sous les auspices de deux dynasties héroïques et aussi sous ceux de la papauté, parvenue au point où ses produits, jusqu'ici renfermés (si l'on excepte Gentile da Fabriano) dans d'assez étroites limites, obtiendront une vogue qui ira toujours en croissant jusqu'à Raphaël. Bien que le principal titre de Pérugin à la reconnaissance de la postérité soit d'avoir formé un tel disciple, il y aurait à la fois injustice et ingratitude à ne pas lui assigner une des places les plus éminentes dans l'histoire de l'art chrétien, non-seulement comme producteur de chefs-d'œuvre devant lesquels la critique a fini par se taire, mais aussi comme organisateur définitif d'une école dont les traditions, bien que parfaitement homogènes, étaient, pour ainsi dire, éparses, et avaient

besoin d'un puissant génie pour les concentrer dans un même foyer.

Les plus anciennes de ces traditions remontaient aux peintres Siennois qui avaient cherché un asile à Pérouse pendant les troubles de leur patrie. Un demi-siècle plus tard, fra Angelico était venu déposer, dans le couvent de Saint-Dominique, une des plus suaves productions de son céleste pinceau. Benozzo Gozzoli avait apporté des tendances analogues, bien qu'un peu affaiblies. Des influences du même genre étaient venues de Gubbio par Gentile da Fabriano, et l'attraction réciproque en vertu de laquelle tous ces rayons, partis de points divers, devaient former enfin un faisceau si lumineux, n'avait été troublée par l'intrusion d'aucun élément hétérogène. Pas un seul des peintres naturalistes qui faisaient les délices des Médicis, ne fut appelé, malgré les qualités si attrayantes de leurs pinceaux, à décorer les églises ou les palais de Pérouse ; de sorte que Pérugin eut l'immense avantage de trouver l'unité d'inspirations dans la variété des produits qui durent faire la matière de ses premières études.

Parmi les artistes Ombriens qu'on peut appeler ses précurseurs, il y en eut qui, pour l'ordonnance et le choix des types, se laissèrent plus ou moins dominer par les peintures Siennoises qu'ils avaient sous les yeux, tandis que d'autres crurent atteindre plus sûrement leur but idéal, en s'inspirant des chefs-d'œuvre que leur avait laissés fra Angelico ou Benozzo Gozzoli. Au premier de ces deux groupes appartiennent Bartolomeo di Foglio et son disciple Nicolò, beaucoup plus connu que son maître, et auteur d'un bien plus grand nombre d'ouvrages ; car on ne peut guère en signaler qu'un seul bien authentique de Bartolomeo,

la Madone au chardonneret, qui se trouve dans l'église de San-Salvator, à Foligno, et qui annonce un pinceau à la fois très-suave et très-exercé (1). Ce qui caractérise celui de Nicolò, c'est plutôt la vigueur, et c'est pour cela qu'il semble avoir pris pour modèle Taddeo di Bartolo, préférablement aux autres peintres Siennois dont il avait les ouvrages sous les yeux. On peut dire de lui, comme des autres artistes Ombriens, qu'il n'a jamais été mieux inspiré que quand il a peint des bannières, et celle qu'il peignit, en 1466, pour la confrérie de l'Annonciation, et qui se voit encore aujourd'hui dans l'église de Santa-Maria-Nuova, à Pérouse, est demeurée son meilleur ouvrage, du moins sous le rapport de l'inspiration. Dans ses productions postérieures, il semble parfois avoir subi l'influence de Piero della Francesca et même avoir poussé plus loin que lui l'âpreté des formes et la sécheresse des contours. Mais ces défauts sont presque toujours compensés par la profondeur du sentiment. C'est même là ce qui constitue sa qualité distinctive, qu'il porte souvent jusqu'à l'exagération, comme on peut le voir dans plusieurs de ses tableaux conservés en Ombrie, et marqués plus ou moins de la même empreinte, tout en étant très-inégaux pour le mérite de l'exécution et surtout pour la beauté des formes Celui dont Vasari parle avec le plus d'éloges, est celui qui décorait jadis le grand autel de la cathédrale d'Assise, et dont il subsiste encore aujourd'hui quelques fragments. Dans Foligno, sa patrie, où l'on peut croire que Nicolò travailla beaucoup, il ne reste plus que les fresques, à demi effacées, de Santa Maria fuori la Porta, et les principaux compartiments d'un grand

(1) On peut voir une assez bonne gravure de ce tableau dans l'*Histoire de la peinture italienne* par Rosini, vol. III, pl. 34.

rétable dans l'église des Augustiniens (1). Entre ce dernier ouvrage, peint en 1492, et celui de Diruta, sur la route de Todi, peint en 1458, il y a un intervalle de trente-quatre ans, durant lequel il serait naturel de supposer qu'il fit des progrès analogues à ceux des autres peintres contemporains, mais cette supposition n'est pas confirmée par l'étude de ses œuvres ; et, quand après avoir examiné celles dont nous venons de parler, en y joignant les trois tableaux de Castel San-Severino (1468), de San-Francesco in Gualdo (1471), et de Nocera, on en vient à la repoussante production de la Bastia, près de Pérouse, on ne comprend pas qu'un peintre qui possédait incontestablement plusieurs qualités non superficielles, ait pu descendre si bas. Aujourd'hui, on peut se dispenser d'aller à la recherche de ses travaux disséminés dans les villes Ombriennes, et l'on peut se faire une idée très-exacte de la manière de l'artiste, en voyant les deux tableaux récemment transportés dans le musée du Vatican, et représentant le Couronnement de la Vierge et le Crucifiement. Assurément, les figures principales ne sont rien moins qu'attrayantes, sous le rapport du mouvement et des types, et l'expression de la douleur dégénère quelquefois en caricature ; mais il y a dans les compartiments latéraux des figures de saints et de saintes auxquelles il manque très-peu de chose, sous le rapport de la grâce et du sentiment, pour donner à leur auteur le droit de figurer parmi les précurseurs de Pérugin.

Les artistes qui s'inspirèrent des ouvrages de fra Angelico ou de Benozzo Gozzoli, sont plus importants à signaler, à cause de leur affinité plus étroite avec

(1) La *predella* de ce tableau se trouve dans le musée du Louvre.

l'école dont Pérugin fut le chef. C'est parmi eux qu'il faut chercher ses précurseurs immédiats et ses maîtres; et, puisque sur la question de son apprentissage, on en est réduit à de simples conjectures, je crois que les mieux fondées sont celles qui attribuent cet honneur, du moins en partie, à Fiorenzo di Lorenzo, dans lequel il est impossible de ne pas reconnaître une certaine imitation du coloris clair de Benozzo Gozzoli, et de la finesse d'expression qu'il sait donner aux angles de la bouche. Pour juger jusqu'à quel point Fiorenzo a pu préparer les voies à Pérugin, il suffit de voir, dans la sacristie de l'église des Franciscains, à Pérouse, un vieux tableau mutilé, du premier de ces deux peintres, qu'on prendrait volontiers pour un ouvrage de la jeunesse du second, à cause du caractère tout *Pérugi-nesque* que présentent les petites figures accessoires et que présentait aussi la figure centrale, avant qu'on eût mis à sa place le buste hideux qu'on y voit encore aujourd'hui. Quant à la bannière qu'il peignit, en 1476, pour l'église de San-Fiorenzo, son patron, il est naturel de supposer que cette circonstance personnelle, jointe à celle de la peste qui sévissait alors plus que jamais, dut lui fournir des inspirations dignes de son sujet et de la pieuse impatience avec laquelle les œuvres de ce genre étaient attendues (1).

Rien n'empêche d'admettre que Buonfigli aura partagé avec Fiorenzo la gloire de diriger les premiers essais de Pérugin, dont l'éducation artistique dut coïncider avec la grande vogue qu'obtint le premier de

(1) Un poème étrange, espèce d'allocution prophétique, dans le genre de celle de Jonas aux Ninivites, fut composé par Lorenzo Spiriti, pour servir d'accompagnement à cette bannière :

O popolo ostinato, iniquo e rio,
Crudel, superbo, ingrato e pien d'inganno, etc.

ces peintres. Deux faits suffisent pour mettre cette vogue hors de doute : Buonfigli rivalisa de succès avec Fiorenzo pour la peinture des bannières (1), et il fut chargé, préférablement à tout autre, du seul travail de quelque étendue que la ville de Pérouse eût jamais confié au pinceau de ses artistes, je veux parler des grandes fresques du palais public, représentant, non pas des réjouissances et des exploits, mais des légendes de saints, incorporées, pour ainsi dire, à l'histoire nationale (2).

Malheureusement, il n'y a pas un seul compartiment qui ait échappé au vandalisme des *restaurateurs*, de sorte que, pour apprécier le mérite de Buonfigli, il faut se contenter de trois ou quatre tableaux plus ou moins authentiques. Celui de l'église de Saint-Bernardin est tellement faible, tant pour la conception que pour le dessin de la figure principale, qu'on hésiterait à le lui attribuer, si les anges si gracieux qui lui servent d'encadrement ne rappelaient pas un peu ceux de Benozzo Gozzoli, qu'il a souvent imités. Cette ressemblance est encore plus frappante dans le tableau du palais Giustiniani, à Venise (3), le seul ouvrage de l'artiste qui porte authentiquement sa signature. Si l'authenticité de celui qui est à l'académie de Pérouse était aussi bien démontrée, il n'y aurait plus d'incertitude sur la place qu'il convient d'assigner à Buonfigli dans la série des peintres Ombriens; mais je ne puis m'empêcher d'y reconnaître le pinceau à la fois pur et gracieux de Giovanni Boccati da Camerino, son

(1) En 1464, il peignit la bannière de l'église de Saint-François et celle de Santa-Maria-Nuova.

(2) Buonfigli mit plusieurs années à peindre les fresques du palais public, et mourut avant de les avoir terminées.

(3) Il s'agit du palais Giustiniani *alle zattere.*

contemporain et peut-être aussi son rival ; car, venu à Pérouse en 1444, avec une réputation déjà faite, il avait été presque immédiatement gratifié du droit de bourgeoisie, et chargé de peindre l'image de la Vierge pour la confrérie de Saint-Dominique, tâche dont il s'acquitta mieux que n'aurait pu le faire Buonfigli, dont l'imagination paraît avoir été peu familiarisée avec l'idéalisme qui caractérise l'école Ombrienne ; car nous savons qu'ayant été chargé de peindre une composition dans laquelle il s'agissait de représenter l'Adoration des mages, il avait mis les portraits de sa sœur, de son neveu et de son frère, pour figurer la Vierge, l'Enfant-Jésus et le plus jeune des trois rois (1).

Si donc Pérugin apprit quelque chose de lui, ce ne fut assurément pas la partie poétique de son art, et les éloges outrés du biographe Pascoli, qui signale Buonfigli à ses lecteurs, comme *la première aurore du bon goût moderne* (2), prouvent seulement qu'il faut se défier des illusions du patriotisme local. Pour initier le maître de Raphaël aux mystères de l'idéalisme, il y avait, outre les aspirations secrètes de son âme, les chefs-d'œuvre que fra Angelico et ses disciples ou ses imitateurs avaient, pour ainsi dire, semés sur sa route, et qui s'imposaient à sa jeune admiration, non-seulement à Pérouse, mais dans toutes les villes environnantes ; il y avait sans doute aussi l'aiguillon de l'émulation ; car il avait rencontré des rivaux, et des rivaux heureux, dès le début de sa carrière. Il n'avait encore que vingt-deux ans quand Piero Antonio di Foligno et Matteo di Gualdo exécutaient, en 1468, dans la chapelle de Sainte-Catherine, à Assise, les

(1) *Guida di Perugia* di C. Costantini, p. 65.

(2) *Il primo che abbia cominciato a dare qualche lume al moderno buon gusto.*

peintures murales qu'on y voit encore aujourd'hui (1), et donnaient à leurs admirateurs des espérances qui ne devaient pas être réalisées. Mais il fallait encore plus de vingt ans de luttes et de travaux, avant que Pérugin fût en possession, non disputée, de l'admiration publique.

L'insouciance ou le dédain avec lequel ont été recueillis les renseignements relatifs à la première partie de sa carrière, nous condamne à ignorer presque complétement non-seulement l'histoire de sa jeunesse, mais aussi celle de son âge mûr. La même lacune se trouve dans la vie de Léonard de Vinci, qui fut l'ami de Pérugin; et, quelque habitué que l'on soit aux réticences capricieuses ou malicieuses de Vasari, on ne comprend pas qu'il ait traité si dédaigneusement les chefs de deux écoles aussi importantes que le furent l'école Milanaise et l'école Ombrienne. On comprend encore moins qu'il ait été si prodigue, envers Pérugin, d'accusations déshonorantes, et que, non content de faire planer sur sa vie tout entière le soupçon d'impiété, il ait poussé le dénigrement, ou plutôt l'acharnement, jusqu'à le représenter comme un avare, à qui le hideux fantôme de la pauvreté faisait braver la faim, le froid, la fatigue, et *même la honte* (2); comme un vil spéculateur, *qui mettait toute son espérance dans les biens de la fortune, et qui aurait été capable de tout pour de l'argent* (3).

Cette hostilité brutale contre la mémoire de Pérugin avait sa source dans des antipathies invétérées qui

(1) La fresque de Piero Antonio di Foligno est bien supérieure à celle de Matteo di Gualdo, dont le dessin est faible et souvent même incorrect.

(2) *Non si curò mai di freddo, di fame, di fatica, ne di vergogna*. Vasari, *Vita di Perugino*

(3) Vasari, *ibid.*

remontaient à l'époque de son premier séjour à Florence, antipathies nourries et propagées par les admirateurs exclusifs de Michel-Ange (1), et renforcées plus tard par un tort irrémissible, celui de n'avoir pas voulu fournir son contingent de portraits au musée de Paul Jove, ce dispensateur vénal de la gloire et de la calomnie, cet historien à la fois impudent et mercenaire, dont la plupart des princes et des artistes flattaient bassement l'orgueil, parce qu'ils avaient peur de sa plume.

En attendant que nous revenions sur la plus grave de ces accusations, celle d'impiété, nous pouvons nous livrer, sans réserve, à l'admiration toujours croissante qu'excite en nous la marche ascendante de son génie, jusque par delà l'époque où il accomplit sa cinquantième année. La série de ses œuvres progressives embrasserait ainsi une période de temps assez considérable, si celles de sa jeunesse ne manquaient pas presque absolument, même dans la ville qui fut le principal théâtre de sa gloire. Nous ne savons même pas si, en quittant Città della Pieve, sa patrie, il alla directement à Pérouse, ou s'il fit son premier apprentissage à Foligno, ou même s'il ne s'aventura pas à des excursions plus lointaines. Quoi qu'il en soit, sa première apparition authentique à Pérouse même, ne remonte pas au delà de 1475, quand il avait déjà près de trente ans. Il fallait que sa réputation d'artiste fût dès lors bien établie, puisque le collége des Décemvirs le chargea de peindre une des salles du palais pu-

(1) Il y avait eu d'assez fréquentes querelles entre Michel-Ange et Pérugin, qui l'assigna un jour à comparaître devant le tribunal des Huit, pour avoir dit qu'il était *Goffo nell' arte*, injure pour laquelle Pérugin crut devoir exiger une réparation que du reste il n'obtint pas. *Id., ibid*

blic (1). Cette faveur insigne, qui, du reste, ne paraît pas s'être réalisée, il la dut peut-être à l'intervention de Buonfigli, qui n'avait pas encore de rival dans la faveur publique, et pour qui l'adjonction d'un tel collaborateur pouvait être un grand soulagement, surtout si l'on admet que ce collaborateur était en même temps son élève. Or, cette supposition me semble mise hors de doute par le tableau que Pérugin peignit, vers cette même époque, pour l'église de Santa-Maria-Nuova, et qui peut nous donner une idée de sa *première manière*. Le type de la Vierge ne ressemble en rien à celui qu'il adopta un peu plus tard, pas plus qu'à ceux de Fiorenzo ou de Nicolò di Foligno, et l'on n'aperçoit, ni dans la figure principale ni dans les figures accessoires, aucun vestige d'idéalisme. De plus, l'artiste, contre sa coutume, a placé ici son propre portrait, et celui de son père ou de son maître; c'était un usage adopté par beaucoup d'artistes, qui subissaient, souvent à leur insu, des influences étrangères.

Quelle que soit la date que l'on assigne à ce tableau, il a dû nécessairement précéder, non-seulement tous ses premiers ouvrages de Florence, mais aussi ceux par lesquels il jeta les fondements de sa popularité dans la capitale de l'Ombrie; car les uns et les autres manifestent des tendances idéales qui s'épurent de plus en plus, et auxquelles l'artiste restera désormais fidèle. Quelle part son contact avec l'école Florentine eut-il à ce changement? Faut-il l'attribuer à l'influence impérieuse de quelque nouveau maître, ou à une révélation intérieure qui lui fit apercevoir plus distinctement le but idéal qu'il était appelé à poursuivre?

(1) Le document est cité par Rumohr, *Italianische Forschungen*, vol. II, p. 336.

Alla-t-il recueillir ailleurs les traditions encore vivantes des peintres mystiques, ses devanciers, ou trouva-t-il dans Pérouse même les inspirations qui devaient le rendre digne de préparer l'avénement de Raphaël ?

On ne peut faire une réponse satisfaisante à aucune de ces questions. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est qu'avant 1480, Pérugin avait rompu sans retour avec le Naturalisme de Buonfigli, et que, s'il chercha dans des écoles étrangères le perfectionnement de la partie technique ou mathématique de son art, il conserva scrupuleusement ses types Ombriens et l'esprit qui les vivifiait.

La première œuvre de Pérugin à laquelle on puisse assigner une date certaine, est la fresque qu'il peignit dans la chapelle de Cerqueto, près de Pérouse, en 1478, et dont il ne reste plus aujourd'hui que la figure de saint Sébastien. L'artiste travaillait là comme interprète de la dévotion populaire, à l'occasion d'une peste qui sévissait depuis trois ans. C'était un apprentissage sévère, mais utile, pour la production des œuvres mystiques. Ce fut probablement alors que la Madone miraculeuse du Dôme acquit à ses yeux une valeur esthétique que personne peut-être ne lui avait donnée avant lui. Cette image, particulièrement vénérée par le peuple sous le nom de *Madonna delle Grazie*, devint, avec quelques modifications toujours respectueuses dans leur variété, son type de prédilection. Tantôt il la reproduisit avec une fidélité scrupuleuse, comme dans la fresque du couvent de Sainte-Agnès, à Pérouse ; tantôt il s'en inspira pour donner un digne aliment à la piété des citoyens, soit sur les autels, soit sur les bannières (1), soit même sur la place publique,

(1) Outre la fresque de Sainte-Agnès, il y a, dans le même

où il lui arriva de peindre cette *Madonna della Luce* à laquelle, d'après la légende populaire, un blasphème proféré devant elle fit tenir les yeux fermés pendant quatre jours, et qui, devenue, par suite de ce miracle, l'occasion d'expiations solennelles et de prédications émouvantes, fut transférée, en 1518, dans une petite chapelle d'un goût exquis, dont la construction fut entièrement défrayée par les offrandes populaires.

Si cette période ne fut pas celle qui vit éclore ses chefs-d'œuvre les plus renommés, c'est celle où son pinceau, devenant chaque jour plus ferme et plus suave, offrit à la dévotion des fidèles l'interprétation la plus sympathique, et j'ajouterai, en dépit de Vasari, la plus désintéressée. C'était souvent en guise d'aumône ou de spéculation spirituelle sur les prières publiques, qu'il peignait une Madone de carrefour ou un étendard de confrérie. Ce fut ainsi qu'il décora gratuitement de magnifiques peintures à fresque tout l'intérieur d'un oratoire annexé à la confrérie de Santa-Maria dei Bianchi, et qui se trouvait situé vis-à-vis de sa maison (1). Quelquefois il allait au-devant du vœu bien connu de ses concitoyens, et il étalait subitement à leurs regards des images resplendissantes de grâce et de gloire, pour le seul plaisir d'ajouter aux pompes du culte dans les grandes solennités religieuses. Jamais on ne vit à Pérouse de procession aussi brillante que celle où figurèrent pour la première fois les quatorze bannières qu'il avait peintes pour familiariser de plus en plus son imagination avec les

couvent, et de la même main, une charmante Madone, peinte sur toile et d'un coloris fort altéré, qui a évidemment servi de bannière. On peut affirmer la même chose d'un autre tableau de Pérugin dans la confrérie de Saint-Bernardin.

(1) Mariotti, *Lettere Perugine*. Ces peintures, ainsi que l'oratoire, ont été détruites depuis longtemps.

sujets mystiques; mais elles y figuraient à titre de prêt, et non pas à titre de don, car il les gardait comme un palladium, et elles décoraient encore sa demeure en 1507, quand les habitants de Panicale vinrent les lui emprunter pour la procession du Saint-Sacrement.

Les grands succès qu'il ne tarda pas à obtenir à Rome et à Florence, n'affaiblirent point en lui le goût de ces compositions pieuses et populaires, et l'amour avec lequel il les reprenait, après des interruptions assez longues, se confondait en lui avec l'amour même de la patrie. Toujours fidèle aux traditions de l'Ombrie, il n'y introduisit point des types étrangers, et sut concilier l'indépendance de l'école dont il était le représentant, avec l'influence légitime qu'exercèrent sur lui ses maîtres et ses condisciples Florentins.

L'époque des divers séjours qu'il fit dans la capitale de la Toscane, n'est pas facile à déterminer, à cause des omissions, des transpositions et de la confusion inextricable qui se trouvent dans le récit de Vasari. Ce qu'il y a de certain, c'est que, dès l'année 1482, la réputation de Pérugin était déjà assez bien établie à Florence, pour qu'on le chargeât de peindre la façade du palais de la Seigneurie (1), dans le temps où l'école de Lippi et d'André Verocchio fournissait des artistes si dignes de remplir cette tâche patriotique. Il avait donc dû conquérir, par des travaux antérieurs, l'estime et même l'admiration de ses nouveaux patrons, et ces travaux ne pouvaient être que ceux exécutés par lui pour les frères Gésuates (2),

(1) Gaye, vol. I, p. 558. Cette peinture ne fut point exécutée.

(2) L'ordre des *Pauvres du Christ*, appelés plus tard *les Gésuates de Saint-Jérôme* par Alexandre VI, fut fondé en 1360 par le

et qui furent pour la plupart enveloppés dans la ruine de l'église et du couvent, à l'époque du siége de Florence, en 1529. Outre les tableaux d'autel, qui ont heureusement échappé à la destruction, il y avait, sur les murs des deux cloîtres, de grandes peintures à fresque où l'artiste, sans compromettre en rien ses inspirations Ombriennes, avait montré les progrès qu'il venait de faire dans une direction nouvelle, sous les auspices d'André Verocchio dont on voyait le portrait dans la principale composition qui représentait l'Adoration des Mages. On aurait dit qu'il voulait se dédommager de l'espèce d'interdiction dont cette branche de l'art semblait être frappée à Pérouse ; car il mit dans toutes ces fresques autant de portraits qu'elles en pouvaient contenir, sans offusquer le sujet principal. On admirait, par-dessus tout, la tête du Prieur, et l'on disait que c'était l'ouvrage le plus parfait qui fût sorti jusqu'alors du pinceau de l'artiste. L'un des compartiments présentait une très-belle perspective, tracée d'après les études faites, soit sur Masaccio, soit sur Piero della Francesca qui avait travaillé à Pérouse en 1468, quand Pérugin était d'âge à devenir son élève ou son imitateur (1).

Vasari, qui avait vu cesfresques avant la catastrophe qui les fit disparaître, en parle avec une franche admiration; mais pour les tableaux à l'huile que Pérugin peignit pour le même couvent, il trouve qu'ils lais-

B. Giov. Colombini, noble Siennois et supprimé en 1668 par le pape Clément IX.

(1) Vasari dit que cette perspective fut très admirée, *E merita mente, perchè ne faceva Pietro professione particolare.* Pérugin avait pu voir et avait probablement étudié dans l'église des religieuses de Saint-Antoine, à Pérouse, un tableau de Piero della Francesca où il y avait un ange en raccourci qui passait pour le chef-d'œuvre de la perspective.

saient beaucoup à désirer, sous le rapport de l'exécution technique, et il attribue cette imperfection à la nouveauté des procédés qui commençaient à peine à recevoir leur application (1). Voilà comment il explique l'état de délabrement où ces trois tableaux se trouvaient déjà de son temps (2), et que des retouches postérieures ont encore aggravé. Celui qui représente la Madeleine au pied du crucifix, avec quatre Saints particulièrement voués à la vie contemplative (3), semble offrir les caractères d'un premier essai dans une voie nouvelle ou sur un théâtre nouveau. Ce fut peut-être son début à Florence. Les deux autres compositions annoncent un progrès très-marqué, non-seulement pour la touche et le style, mais aussi pour cet accent pathétique qui est un des caractères distinctifs de l'école Ombrienne. La prière du Christ dans le jardin des Oliviers se fait encore admirer sous ce rapport, malgré les atteintes qu'une lourde main a portées à la finesse des contours. Quant à la Déposition de croix, on peut la regarder comme l'œuvre capitale de l'artiste dans cette première partie de sa carrière, et comme le produit de l'émulation que dut lui inspirer un collaborateur comme Domenico Ghirlandaïo. Aussi fut-il obligé de la reproduire pour satisfaire l'empressement de ses admirateurs, et ce fut là que commença, pour Pérugin, ce genre de popularité dangereuse que nul n'obtint au même degré et dont nul n'abusa autant que lui (4).

(1) *Perchè appunto nei tempi suoi si cominciò a colorar bene a olio.*

(2) *Queste tre tavole hanno patito assai, e sono per tutto, negli scuri e dove sono l'ombre, crepate.*

(3) Ce tableau se trouve encore aujourd'hui dans l'église *della Calza*.

(4) Ces deux tableaux font aujourd'hui partie de la collection de

Pendant ce premier séjour à Florence, que je suppose avoir duré jusque vers l'an 1483, il avait fait des acquisitions précieuses, et pour son art et pour son cœur. Il avait trouvé, chez André Verocchio, des condisciples déjà formés sous sa discipline, et les sympathies dont il fut bientôt l'objet, n'avaient pas tourné seulement au profit de son talent; ce fut alors que se forma, entre Léonard et lui, cette amitié chantée par le père de Raphaël, dans le poème que nous avons déjà cité, amitié qui dut s'étendre à Lorenzo di Credi, l'élève chéri du maître, et peut-être aussi à Botticelli, le seul que Léonard, dans ses écrits, ait honoré du titre d'ami.

Les progrès de Pérugin avaient été en raison de ses dispositions naturelles et de son ardeur qui, selon Vasari, était infatigable; mais surtout en raison de la valeur des artistes qui la stimulaient et la dirigeaient. Tout en conservant la fraîcheur et la naïveté de ses premiers essais, il avait corrigé les défauts qu'il avait apportés de l'Ombrie. Son coloris avait plus de vigueur et son dessin plus de précision; il venait de traiter des sujets qui, grâce à leur étendue, lui avaient appris ce que pouvaient, dans les créations de ce genre, la grandeur et la simplicité de l'ordonnance. Enfin il avait appris de Verocchio et de Léonard un procédé nouveau qui consistait à se servir de modèles en terre ou en cire pour combiner la distribution des ombres et des lumières de manière à donner aux figures peintes sur une surface plane, le plus de relief possible. Or, de toutes les importations qu'il pouvait faire dans l'école Ombrienne, c'était la plus désirable.

l'Académie des beaux-arts. La copie ou plutôt la *réplique* dont il est ici question, et qui différait un peu de l'original, était autrefois dans la galerie d'Orléans d'où elle a passé en Angleterre.

Nous avons dit plus haut qu'à la fin de 1482 il fut chargé de peindre la façade du palais de la Seigneurie; c'était quelques mois avant le départ de Léonard de Vinci pour Milan. L'éloignement d'un ami si cher le fit-il renoncer à un travail qui lui ouvrait de si brillantes perspectives ; ou bien avait-il dès lors en vue la tâche bien autrement glorieuse que lui destinait le pape Sixte IV dans sa chapelle du Vatican ? Ce qu'il y a de certain, c'est que, de 1482 à 1488, nous ne trouvons plus aucune trace du pinceau de Pérugin ni dans sa patrie ni à Florence ; et l'engagement pris avec les magistrats florentins, pour la décoration de leur palais, ne fut pas plus rempli que celui qu'il contracta en novembre 1483 avec les magistrats de Pérouse pour la décoration de leur chapelle. L'indignation que leur causa son brusque départ, dès le mois suivant, fit qu'on lui donna un successeur pour cette tâche, laquelle devait lui revenir douze ans plus tard, quand il était à l'apogée de son talent et de sa gloire (1).

Nous placerons donc à la fin de l'année 1483 son arrivée dans la capitale du monde chrétien. Nous avons parlé ailleurs des artistes florentins qui travaillèrent *sous* lui ; car, outre que les principaux compartiments lui furent dévolus et que les autres ne furent chargés, pour ainsi dire, que des compositions accessoires, il emmenait avec lui des collaborateurs de son choix, sur lesquels il exerça une influence que nous signalerons plus tard.

La grande fresque que Pérugin peignit au-dessus de l'autel de la chapelle Sixtine, représentait l'Assomption de la Vierge ; à droite et à gauche, il y en avait

(1) Il s'agissait de peindre un tableau pour l'autel. L'artiste obscur (Santi d'Apollonio) désigné par les magistrats se contenta de peindre leurs portraits.

deux de moindres dimensions, dont les sujets corrélatifs se rapportaient l'un à l'Ancien, l'autre au Nouveau Testament ; c'étaient Moïse sauvé des eaux et la Naissance du Sauveur. Jamais on ne pourra assez déplorer l'aveuglement fanatique qui fit substituer, sous le pontificat de Paul III, un triste produit de la vieillesse de Michel-Ange à cette composition qui formait, pour ainsi dire, le point central de toutes les autres, et sans laquelle ces dernières manquent à la fois d'harmonie et d'unité.

Heureusement, il peignit encore deux autres fresques qui ont été assez bien conservées, et dans l'exécution desquelles on dit qu'il fut aidé par deux peintres Ombriens, qu'on a coutume de regarder comme ses disciples, mais dont l'un, André d'Assise, surnommé l'*Ingegno*, se fit tellement admirer, qu'on crut qu'il surpasserait de beaucoup son maître. L'autre était Pinturicchio, à qui la faveur de trois papes consécutifs procura une si longue vogue dans la ville de Rome. Un autre collaborateur, mais qui n'appartenait pas à l'école Ombrienne proprement dite, était dom Barthélemi, abbé de Saint-Clément d'Arezzo, l'un des plus célèbres miniaturistes de son temps, et, pour cela même, très-peu exercé jusqu'alors à traiter les sujets de grandes dimensions (1). Aussi s'est-on obstiné à lui attribuer tout ce qu'on a pu remarquer de faible ou

(1) Jusqu'à cette époque, Dom Barthélemi n'avait guère peint, en grandes dimensions, que des figures de saint Roch pour lequel il semble avoir eu une dévotion toute particulière depuis la peste d'Arezzo en 1468. A son retour de Rome, devenu plus hardi, il fit, pour les églises et pour les couvents de cette ville, une quantité de tableaux dont à peine quelques-uns ont échappé au vandalisme des siècles subséquents. Il avait passé sa jeunesse chez les Camaldules de Sainte-Marie des Anges à Florence, et c'était là qu'il avait acquis sa célébrité dans l'art de la miniature.

de défectueux dans les deux grandes compositions de Pérugin. Le fait est qu'il est très-difficile d'y distinguer la part respective de chacun des artistes que je viens de nommer. Il est même impossible de se préoccuper de cette distinction, en présence des deux fresques qui furent le produit de cette collaboration. Celle qui représente le Baptême de Notre-Seigneur dans le Jourdain, est un assemblage parfaitement ordonné de tous les détails pittoresques qui peuvent ajouter à la beauté du paysage qui sert de fond, sans rendre le sujet principal moins saillant. Cette végétation si fraîche et si variée, ce fleuve qui serpente entre des montagnes et va se perdre dans un lointain vaporeux, cette belle ruine, qui semble imitée du Colisée, cet arc de triomphe au milieu des arbres, cet autre édifice qui ressemble un peu au Panthéon, tout cela révèle hautement le peintre poète, à l'enthousiasme duquel les belles productions de la nature et celles de l'art avaient également des droits. L'image de ses montagnes natales s'associant aux impressions que la première vue des monuments de Rome faisait nécessairement sur lui, il avait besoin de ne pas les séparer, et voilà pourquoi il y a tant de choses dans le tableau du Baptême de Notre-Seigneur. Celui où saint Pierre reçoit les clefs, emblème de la puissance transmise par lui à ses successeurs, est d'une ordonnance plus simple et plus majestueuse, et digne à tous égards de la profonde signification du symbole qui y est représenté. La décoration architecturale y est introduite avec sobriété ; elle consiste en une rotonde entourée d'un portique, dans le genre de celle qui se trouve dans son tableau du *Sposalizio* ; il ne pouvait manquer une si belle occasion de satisfaire son goût pour la perspective. Nous parlerons ailleurs des deux

compartiments qui furent peints par Luca Signorelli, dont *l'âpre et rude verve* se laissa ici subjuguer, pour la première fois, par les œuvres également suaves et grandioses qu'il voyait éclore sous ses yeux. Aussi son pinceau devint-il tout à coup *Péruginesque*, et rien peut-être ne prouve mieux l'ascendant que le grand maître Ombrien exerçait sur tout ce qui l'approchait.

La mort du pape Sixte IV, en août 1484 (1), n'empêcha pas que l'ouvrage ne fût continué sous son successeur Innocent VIII, qui avait aussi le goût des arts ; mais il ne paraît pas que Pérugin ait cultivé avec beaucoup de zèle les bonnes grâces du nouveau pontife. Les peintures qu'il exécuta, vers ce même temps, dans le palais Colonna, et dont il ne reste plus aucun vestige, le rendaient-elles suspect d'avoir recherché ou accepté le patronage de cette grande famille Gibeline ? Son antipathie pour les Médicis, qui ne se démentit jamais, lui fit-elle voir, avec dépit, l'alliance du Saint-Siége avec la dynastie qui corrompait les Florentins, et que Sixte IV avait eu au moins le mérite de décréditer autant qu'il était en lui ? Quoi qu'il en soit de ces conjectures, il est certain que Pérugin dut encore attendre six années entières le paiement intégral de ce qui lui était dû pour les fresques de la chapelle Sixtine (2).

Heureusement pour lui, il avait exécuté d'autres travaux, à la fois honorables et lucratifs. Outre ceux du palais Colonna, il peignit dans l'église de Saint-Marc deux fresques dont la perte ne saurait être trop

(1) Le tableau représentant saint Pierre marchant sur les ondes et la barque près d'être submergée, dut être peint alors ou peu après. La date est à moitié effacée. Il se trouve dans la galerie pontificale.

(2) Voir le document cité par Mariotti, *Lettere Perugine*, p. 150.

regrettée, et qui valaient sans doute mieux que le fragment qui subsiste encore aujourd hui (1). L'artiste y avait représenté deux martyres, sujet admirablement adapté aux qualités dominantes de son école, et trop rarement traité par elle. Vasari lui-même, qui n'épargne pas la critique aux œuvres de Pérugin, signale celle-ci comme une des plus belles et des plus profitables qu'il eût produites pendant son séjour à Rome (2).

Parmi les grands personnages dont il conquit alors l'admiration, il faut placer ici le cardinal Caraffa qui, après avoir vu la fresque de l'Assomption dans la chapelle Sixtine, voulut avoir un tableau de la même main, et représentant le même sujet, pour décorer le maître-autel de la cathédrale de Naples (3). Nul patronage n'était plus propre à inspirer l'artiste qui en était honoré. Il y avait, dans ce nouveau patron, de quoi faire un héros et un saint, et la pureté du goût s'alliait en lui à l'élan du cœur et à la noblesse du caractère. Dès qu'il eut vu les peintres Ombriens à l'œuvre, il les préféra à tous les autres, et quand il perdit Pérugin, ce fut à Pinturicchio qu'il transféra sa prédilection. Plus familiarisé qu'aucun autre membre du Sacré-Collége avec l'idéal sous toutes ses formes, il lutta courageusement contre tous les genres de décadence, et il fut du très petit nombre de ceux qui élevèrent la voix en faveur de Savonarole. Son ambition, comme archevêque de Naples, eût été d'y voir fleurir à la fois l'amour de Dieu et l'amour du beau ; et s'il avait trouvé beaucoup d'imitateurs parmi les grandes

(1) C'est la figure du Saint titulaire.

(2) *Le quali opere gli misero in mano una grandissima quantità di donari.*

(3) Ce tableau est au Musée de Naples.

familles du royaume, il est probable que l'école Napolitaine, à cette époque, n'aurait pas été réduite à citer le seul nom d'André de Salerne. Son église métropolitaine fut enrichie par lui de trésors d'art de tous les genres, peintures, sculptures, ornements sacerdotaux, vases d'or et d'argent ciselés, tout ce qu'on peut attendre de la piété jointe à la magnificence et au bon goût. Quand il fut à Rome, les mêmes causes produisirent les mêmes effets, et les seules faveurs qu'il sollicita, furent de pouvoir embellir ou restaurer, à ses frais, les sanctuaires pour lesquels il avait une dévotion toute particulière, comme Saint-Laurent hors des Murs, et les églises de Saint-Pierre ès Liens, de Saint-Martin, d'Araceli et de la Minerve, où il fonda et dota une chapelle qu'il fit peindre par Filippino Lippi; mais alors ses deux artistes de prédilection avaient repris depuis longtemps le chemin de l'Ombrie.

Une chronique manuscrite, conservée dans le couvent de Saint-Marc à Florence (1), nous apprend que Pérugin était de retour dans cette ville en 1488, et qu'il était occupé à peindre un tableau pour l'église de Saint-Dominique de Fiesole (2), l'année même où le moine Savonarole, devenu prieur de cette maison, commençait cette mémorable prédication décennale qui se trouve si intimement mêlée à l'histoire de l'art chrétien. Outre qu'il y avait, dans cette apparition, de quoi exciter l'enthousiasme d'un artiste fondateur d'une école ascétique, elle pouvait aider à remplir le vide que dut lui faire éprouver l'absence de ceux qui lui avaient été le plus chers; Léonard était définitivement engagé au service du duc de Milan; André

(1) *Chronica di S.-Dominici de Fesulis*, fol. ult.
(2) Ce tableau a disparu depuis longtemps.

Vérocchio venait de mourir à Venise, et Lorenzo di Credi, son disciple chéri, était allé mettre la dernière main au magnifique monument que son maître laissait inachevé (1). Quelle qu'ait été la cause de l'inaction du Pérugin, il est certain que son pinceau ne fut jamais si improductif que pendant les trois ou quatre années qui précédèrent immédiatement ce qu'on pourrait appeler le point culminant de sa carrière (2).

Et cependant il ne dépendait que de lui de satisfaire largement sa double ambition de la gloire et de la richesse, s'il n'avait eu d'autres mobiles que ceux imputés par Vasari. Une tâche non moins honorable que celle dont il venait de s'acquitter au Vatican, lui était offerte en 1490, dans le Dôme d'Orvieto, dans cette même chapelle où l'on admire encore aujourd'hui les peintures de Gentile da Fabriano et de fra Angelico da Fiesole, dont il pouvait devenir ainsi le digne continuateur. L'offre était trop séduisante pour n'être pas acceptée, mais les liens qui le retenaient à Florence, n'étaient pas faciles à rompre. Une longue absence eût été nécessaire pour une pareille œuvre, et ce sacrifice semble avoir été au-dessus de ses forces (3).

Sur ces entrefaites, Lorenzo di Credi revint de Venise avec la précieuse collection de dessins qui faisaient partie de son héritage. Ce fut probablement alors qu'il fit le portrait de Pérugin (4), que tant de souvenirs communs devaient lui rendre plus cher que

(1) La statue équestre de Bartolomeo Coleone, à Venise.

(2) Ne pourrait-on pas placer à cette époque (1488-1492) le tableau un peu faible qui a passé de l'église du Saint-Esprit dans la Pinacothèque de Munich ?

(3) Della Valle, *Storia del duomo d'Orvieto*, p. 316. Les ajournements successifs furent renouvelés pendant huit années consécutives. Ce ne fut qu'en 1499 que l'ouvrage fut enfin donné à Luca Signorelli.

(4) Vasari, *Vita di Lorenzo di Credi.*

jamais. Nous trouvons les deux condisciples, en 1491, appelés ensemble à prononcer sur le mérite des modèles présentés au concours, pour l'exécution de la façade du Dôme de Florence, et la coïncidence de cette date avec celle du charmant tableau de la villa Albani, représentant la Vierge en adoration devant l'Enfant-Jésus, me fournit l'occasion naturelle de faire une remarque qui n'est pas sans importance : c'est que ce sujet si attrayant par lui-même et par les accessoires gracieux dont il était susceptible, fut l'objet d'une prédilection commune à ces deux artistes, et qu'ils furent, entre tous les peintres italiens, ceux qui le traitèrent le plus fréquemment et avec le plus d'amour. Aussi ne peut-on se lasser d'admirer le fruit des études scrupuleuses par lesquelles ils préludaient l'un et l'autre, mais surtout Pérugin, à leur composition favorite. Pour se faire une idée du zèle vraiment religieux que ce dernier apportait à sa tâche, il faut voir, dans la collection de la galerie de Florence, les dessins à la plume où il a représenté, avec une grâce qui suppose d'autres inspirations que celles du goût, le divin Enfant dans les diverses attitudes où il peut recevoir l'adoration maternelle (1).

Une particularité remarquable dans l'histoire des trois élèves d'André Verocchio (en y comprenant Léonard), c'est que Laurent le Magnifique ne daigna jamais abaisser sur aucun d'eux ce regard intelligent dont ses panégyristes ont tant vanté les effets ; et cependant le fondateur de l'école Lombarde et celui de l'école Ombrienne étaient sans contredit les deux plus grands peintres de leur époque, et les travaux du

(1) Il y a plusieurs autres dessins, tant à la plume qu'à l'aquarelle; mais les trois qui se rapportent à cette composition, sont de beaucoup les plus soignés.

second étaient déjà recherchés et admirés dans toute l'Italie et payés au poids de l'or !

Ce dédain ou plutôt cette rancune, en ce qui concerne Lorenzo di Credi et Pérugin, a son explication naturelle dans leur enthousiasme commun, et probablement indiscret, pour le prédicateur ou plutôt pour le prophète dominicain dont la parole, de plus en plus foudroyante, agitait les imaginations et les consciences, sans épargner la dynastie régnante. Au plus fort de ce mouvement, immédiatement avant la crise qui amena l'expulsion des Médicis en 1494 (1), nous trouvons Pérugin occupé à peindre, pour l'église de Saint-Dominique de Fiesole, le tableau qui figure aujourd'hui parmi les chefs-d'œuvre de la Tribune de Florence, et qui, sous le rapport du coloris et des types, atteste un progrès très-perceptible dans le pinceau de l'artiste depuis le tableau de la villa Albani, qui est comme le point de départ d'une manière nouvelle. Les teintes claires dominent dans l'un et dans l'autre, ainsi que la grâce des mouvements et la suavité de l'expression; mais les tendances idéales sont plus prononcées dans le dernier (2). On voit que le génie mystique du peintre s'épanouit et s'élève au contact avec le génie austère du prédicateur. Si cette influence mystérieuse avait besoin d'être constatée par une preuve plus décisive qui pût suppléer au silence des biographes, on la trouverait dans le portrait de Pérugin peint par lui-même, portrait aussi supérieur

(1) Ce furent Pierre et Julien de Médicis qui furent chassés en 1494. Leur père Laurent le Magnifique était mort en 1492.

(2) Le charmant tableau de Pérugin, qui a passé de la galerie du prince d'Orange dans celle du Louvre présente beaucoup d'analogie avec celui de la villa Albani, et doit être à peu près de la même époque.

à la plupart des portraits qui l'entourent que l'artiste était supérieur à la plupart des originaux (1); et ce n'est pas seulement à la supériorité technique que je veux faire allusion : il y a dans l'expression de cette physionomie, à la fois intelligente et sereine, quelque chose de pur et de résolu qui est en parfaite harmonie avec la devise inscrite sur le papier qui est dans sa main : *Deum timete*, craignez Dieu ; ce sont les premières paroles du texte d'un des sermons de Savonarole. Soit qu'elles fussent comme le résumé des dispositions où l'artiste voulait être, soit qu'elles eussent retenti comme un tonnerre dans son âme et qu'il eût compris, pour la première fois peut-être, à quel point *la crainte du Seigneur est le commencement de la sagesse*, il se rendait, pour ses contemporains et pour tous ceux qui s'arrêteraient à l'avenir devant son image, l'écho fidèle et courageux de cet avertissement salutaire, en même temps qu'il fournissait un argument sans réplique à ceux qui voudraient défendre sa mémoire contre les imputations par lesquelles Vasari a voulu la flétrir (2).

Il faut donc nous le figurer alors, sous le souffle de la plus puissante parole qu'il eût jamais entendue, poursuivant à la fois l'idéal religieux et l'idéal esthétique, et ne restant peut-être pas indifférent à l'idéal politique que les ardents partisans du moine dominicain ne désespéraient pas de réaliser ; en effet, à peine les Médicis ont-ils été chassés de Florence, que Pérugin semble s'occuper des moyens de devenir

(1) Il s'agit ici de la collection si précieuse des portraits des peintres par eux-mêmes.

(2) *Fu Pietro persona di assai poca religione, e non se gli potè mai far credere l'immortalità dell' anima.* Vasari, *Vita di Perugino.*

citoyen de la nouvelle République, ou du moins de s'y préparer une demeure permanente ; car un document, récemment découvert, nous apprend qu'en 1496, il achetait un terrain dans le quartier San-Piero Maggiore, pour s'y bâtir une maison (1).

Le jour n'était plus alors bien éloigné où son triple idéal devait recevoir un épouvantable échec par la catastrophe qui termina la vie de Savonarole et les illusions de son parti. Il y a toute apparence que celles de Pérugin se soutinrent jusqu'au bout ; car le mouvement d'ascension qui fut imprimé aux produits de son pinceau, dura aussi longtemps que les bourreaux n'eurent pas fermé la bouche au prophète auquel j'ose attribuer ses plus belles inspirations. L'année même où il peignit son propre portrait, en 1494, il avait envoyé dans le nord de l'Italie, à Crémone (2), alors très-fière de son école florissante, un tableau assez semblable, pour le style et pour le ton des couleurs, à celui qu'il avait peint, l'année précédente, pour l'église de Saint-Dominique de Fiesole, et l'apparition de ce chef-d'œuvre, d'un genre si nouveau pour ceux qui ne connaissaient que les peintures Lombardes et Vénitiennes, avait fait une sorte de révolution, non-seulement parmi des artistes éminents tels que Boccacino de Crémone et Piazza de Lodi, mais aussi dans le goût public ; il paraît même que l'enthousiasme avait gagné le chef de la Sérénissime République ; car un document daté du mois d'août 1494 nous apprend que Pérugin venait de s'engager, avec le doge Augustin Barbarigo, à peindre, dans la salle du Grand-Conseil,

(1) Gualandi, *Memorie di belle arti*, série IV, pag. 115.

(2) Ce tableau, après avoir été transporté à Paris, fut rendu en 1815 à l'église des Augustiniens de Crémone, où on le voit encore aujourd'hui.

outre les portraits de ses prédécesseurs, deux compartiments représentant, l'un la fuite du pape Alexandre III poursuivi par Frédéric Barberousse, l'autre la bataille de Spolète (1). Mais les mêmes raisons qui firent transférer à Luca Signorelli les peintures que Pérugin s'était chargé d'exécuter dans le dôme d'Orvieto, firent transférer au Titien (2) la tâche bien autrement glorieuse et bien autrement convoitée, qui lui était assignée dans le palais Ducal.

Sa vogue était devenue telle, qu'il ne pouvait plus suffire aux demandes dont il était obsédé, bien que son activité semblât croître avec elles; et, ce qu'il y a de plus admirable, c'est que la multiplicité des produits ne nuisait point à leur qualité. Au contraire, il devenait de plus en plus difficile pour lui-même, et il faisait marcher de front, avec un succès qui tenait du prodige, le progrès technique et le progrès idéal. S'il est une époque où l'on puisse dire qu'il se surpassa lui-même, ce fut en 1496, quand son génie, mûri et fécondé par une saine exaltation, se déborda, pour ainsi dire, en une multitude de chefs-d'œuvre simultanés qui portèrent à son comble l'admiration dont il était déjà l'objet.

Ce fut alors en effet qu'on vit paraître, à très-peu d'intervalle les uns des autres, les cinq ou six tableaux qui ont le plus contribué, après Raphaël (3), à l'immortalité de Pérugin. Malheureusement, ils se trouvent aujourd'hui dispersés d'un bout à l'autre de l'Europe, et cette dispersion rend très-difficile et même à peu

(1) Gaye, *Carteggio inedito*, vol. II, p. 69, 70

(2) Les peintures du Titien, achevées en 1516, furent détruites dans l'incendie du palais ducal en 1577.

(3) Passavant regarde comme l'opinion la plus vraisemblable celle qui place en 1495 le commencement de l'apprentissage de Raphaël chez Pérugin.

près impossible l'étude comparative qu'il faudrait faire, pour assigner à chacun d'eux, avec toute la précision désirable, la place qui lui appartient dans l'histoire du grand artiste qui nous occupe. Des deux tableaux ravissants qu'il peignit dans cette année mémorable pour sa chère ville de Pérouse, le tableau d'autel de la chapelle des Magistrats est allé prendre sa place à côté des merveilleuses créations de Raphaël au Vatican ; et le tableau de l'Ascension, tant admiré par Vasari lui-même, après avoir subi beaucoup de vicissitudes, décore aujourd'hui la seconde capitale de la France (1).

Dans la même année, c'est-à-dire en 1495, il exécutait, pour les religieuses de Sainte Claire à Florence, la composition si riche et si pathétique qui se trouve maintenant dans le palais Pitti et qui nous montre l'artiste sous un nouveau jour. On dirait qu'il eût été inspiré par un sermon du vendredi saint, tant il a su bien rendre la douleur si profonde et si admirablement nuancée des divers personnages distribués autour du corps du Rédempteur, récemment détaché de la croix. La prédilection qu'il porta dans l'accomplissement de cette œuvre vraiment pieuse, nous est prouvée par la beauté des dessins originaux qui en furent comme le prélude et auxquels le délabrement du tableau a donné un nouveau prix. Peut-être l'émulation y fut-elle pour quelque chose ; car Lorenzo di Credi peignait pour le même couvent cette Adoration des pasteurs qui est aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts et qu'on

(1) Ce tableau, qui appartenait jadis au couvent des Bénédictins de Pérouse, fut transporté en France à l'époque de la conquête. Le pape Pie VII en fit don à la ville de Lyon en 1815. Les moines ont conservé quelques figures ; mais il n'y a pas lieu à les en féliciter. Un fragment plus important se trouve à Paris dans l'église de Saint-Gervais.

peut regarder comme le chef-d'œuvre de l'artiste.

D'autres dessins originaux, conservés dans la collection de Florence et dans plusieurs autres, durent être exécutés, vers la même époque, pour d'autres ouvrages auxquels on peut assigner une date approximative. Ce fut pendant ces années d'une activité presque dévorante, qu'il peignit, outre les tableaux déjà nommés, celui de l'église de Saint-Augustin, à Pérouse (1), celui du musée de Berlin, répétition de son sujet favori, celui de Santa-Maria-Nuova à Fano, (1497), composition magnifique, reproduite avec quelques variantes, pour le couvent des Zoccolanti, près de Sinigaglia; celui du Dôme de Città della Pieve, sa ville natale (la Madone entre deux saints); enfin, dans Florence même, un tableau du même genre, plus maigre de formes, dans le chœur de l'église de l'Annonciation, et le Crucifiement peint, en grandes dimensions, dans l'intérieur du couvent de Santa-Maria-Maddalena dei Pazzi.

La fresque dont il est ici question est la plus belle qui ait été tracée par le pinceau de Pérugin. Non moins pathétique que le grand tableau du palais Pitti, elle est beaucoup mieux conservée; l'ordonnance y a quelque chose de simple et de sévère, et la distribution presque symétrique des personnages de chaque côté de la croix vers laquelle l'artiste a su les faire converger tous, ne nuit en rien à l'intensité de l'expression. C'est encore une œuvre contemporaine des prédications si émouvantes de Savonarole.

Au-dessus de toutes ces œuvres et de toutes celles qui les avaient précédées, il faut placer le tableau ra-

(1) Le tableau dont je veux parler est celui qu'on voit au-dessus de la porte de la sacristie, et qui représente la Vierge entre deux saints.

vissant qu'il peignit, vers cette époque, pour la chartreuse de Pavie, et qui a passé récemment dans la galerie nationale de Londres. On peut dire que cette production, qui résume en elle toutes les qualités distinctives du pinceau de Pérugin, forme comme le point culminant de sa carrière. C'est le sujet favori de son école, la Vierge en adoration devant l'Enfant-Jésus ; mais on voit que, dans cette composition, le peintre a voulu surpasser ses devanciers et se surpasser lui-même, et les dessins à la plume qu'il fit pour s'y préparer, prouvent qu'il voulait donner toute la perfection possible à la figure du divin Enfant (1). Quant à celle de la Mère, elle est tout ce qu'elle pouvait être sous l'empire des inspirations qu'il trouvait alors en lui-même et autour de lui, et il faut que les contemporains aient été bien épris de ce chef-d'œuvre, car le xve siècle n'en vit pas éclore un seul qui ait été aussi souvent reproduit par son auteur, sur la demande de ses admirateurs, dont le nombre allait toujours croissant. Parmi les reproductions où l'on reconnaît la main du maître, avant qu'elle eût faibli, je signalerai celle du palais Litchtenstein, à Vienne, celle du palais Pitti, qui malheureusement n'est pas intacte, et peut-être aussi celle de la sacristie du Dôme de Trente, malgré le déchet de son coloris. D'autres tableaux, composés presque machinalement sur le même thème et par la même main, se trouvent dans la plupart des galeries européennes, sans compter ceux qui furent faits pour Pérouse et les villes environnantes. Mais toutes ces productions ne furent pas exécutées à la même époque ni avec la même verve. Toutes celles qui sont postérieures à l'année 1498, se ressentent plus

(1) Ces dessins se trouvent à la galerie des Uffizj.

ou moins de l'espèce de perturbation qui survint alors dans ses facultés, à un âge où son génie, mûri par l'expérience et stimulé par le succès, aurait dû grandir plutôt que décliner (1).

C'est que cette date de 1498 n'est pas moins mémorable dans l'histoire personnelle de Pérugin que dans les annales de la république Florentine. Admirateur de Savonarole, sans être précisément son disciple, comme son ami Lorenzo di Credi, il ressentit à sa manière le contre-coup de la catastrophe qui termina la carrière du trop confiant réformateur, et, au lieu de déposer son pinceau, en attendant que l'inspiration revînt, non-seulement il cessa de croire à toutes ces aspirations idéales qui font de l'art une espèce de sacerdoce, mais il passa pour avoir douté de *Celui* qui est à la fois la source du vrai et la source du beau. Fut-il scandalisé ou découragé, désespéra-t-il de la vertu des hommes ou de la justice de Dieu, les ravages que ce désespoir fit dans son âme furent-ils immédiats ou successifs? voilà ce qu'il est impossible de déterminer rigoureusement. Mais il me paraît difficile de contester le fait en lui-même, et plus difficile encore d'en nier les conséquences; car jamais le pinceau de Pérugin ne fut si fertile que dans cette période de décadence, et, par un privilége bien rare dans l'histoire de l'art, sa vogue survécut à son talent pendant plus d'un quart de siècle.

Avant d'entrer définitivement dans sa période de déclin, Pérugin peignit, pour la chapelle de la confrérie de Saint-Dominique à Pérouse, un dernier chef-d'œuvre, dans le style de ses meilleures années : c'était une Madone, surmontée de deux anges et entourée de

(1) Pérugin, né en 1446, avait alors cinquante-deux ans.

six confrères, en capuchons blancs, dévotement agenouillés devant elle. Cette dernière partie est traitée avec une grande vigueur de touche, et le type de la Vierge, ainsi que celui des Anges, a toute la grâce mystique que nous avons admirée dans plusieurs de ses compositions antérieures.

Non-seulement on ne connaît pas d'autre ouvrage de lui, portant cette date néfaste de 1498; mais l'année suivante paraît avoir été encore plus stérile, ce qui forme un mytérieux contraste avec l'activité qu'il avait déployée de 1494 à 1495. Il reparaissait à Florence deux mois après la mort de Savonarole, et nous le retrouvons, avec son ami Lorenzo di Credi, donnant son avis sur le meilleur moyen de restaurer la lanterne de la coupole du Dôme. Mais ce n'était pas encore là que l'inspiration devait lui revenir, c'était dans la solitude de Vallombrose, où il avait été devancé par d'autres peintres mystiques et par sa propre renommée, et où il fut invité, en 1500, à venir peindre le grand tableau de l'Assomption, qui se trouve maintenant dans l'Académie des beaux-arts. En comparant cette production à celles qui la suivirent, on peut dire que c'est la dernière lueur vraiment brillante d'un beau génie prêt à s'éclipser. D'abord le coloris est d'une richesse que l'artiste n'a jamais surpassée dans aucune de ses œuvres précédentes; ensuite les quatre figures des Saints, qui remplissent la partie inférieure, sont conçues et exécutées comme il aurait pu le faire dans ses meilleurs jours, particulièrement celles de saint Jean Gualbert et de saint Bernard degli Uberti. Mais ils ont tous l'inconvénient d'offrir un type plus divin que celui du Père éternel, et l'expression extatique que l'artiste a su donner au regard de la Vierge, ne sert qu'à faire ressortir davantage les contours anguleux et les pom-

mettes saillantes qu'il a substitués à cet ovale allongé, qui donnait tant de grâce à ses compositions antérieures. Ce type nouveau se retrouvera désormais dans la plupart de celles que nous aurons à signaler.

A peine Pérugin eut-il terminé le tableau de Vallombrose, qu'il fut appelé à Pérouse pour exécuter, dans la *sala del Cambio* (la salle du Change), les fresques qu'on y voit encore aujourd'hui, et dont la date se trouve à égale distance du début et de la fin de sa carrière artistique. C'était l'œuvre la plus importante dont il eût été chargé jusqu'alors à Pérouse, et il est naturel de supposer qu'il fit tous ses efforts pour répondre dignement à l'attente de ses concitoyens. Or, en prenant pour terme de comparaison soit le tableau de l'Ascension qui était dans l'église des Bénédictins, soit celui de la chapelle des Magistrats, qui est aujourd'hui au Vatican, tous deux peints très-peu de temps auparavant, il était difficile de pas s'apercevoir, en dépit des préventions les plus bienveillantes, que le génie du grand artiste national commençait à décliner. Certes, ce ne furent pas les encouragements qui lui manquèrent, ni le temps non plus, puisqu'il n'y employa pas moins de sept années (1500-1507), ni même les études préliminaires dont il avait la longue habitude, et qui n'avaient pas été sans influence sur ses succès ; mais rien de tout cela ne pouvait remédier au refroidissement de sa verve, et il fut souvent réduit, dans le cours de cette longue tâche, à faire, sur ses propres compositions d'autrefois, des emprunts qu'il ne prit même pas la peine de dissimuler.

Il commença par son sujet favori, la Vierge à genoux, les mains jointes, devant son divin Fils ; mais on dirait qu'elle a été calquée froidement sur un autre tableau, tandis que les personnages qu'on pourrait

appeler accessoires, c'est-à-dire saint Joseph et les bergers, expriment, de toutes les manières possibles, les sentiments divers dont leurs cœurs sont pénétrés. Un de ces bergers, plus éloigné que les autres, tire de sa musette des accords qui répondent au *Gloria in excelsis* entonné par les anges, combinaison ingénieuse qui n'était pas nouvelle pour lui ; car il existe un dessin original, d'une grande finesse d'exécution, qui prouve que l'idée de ce double concert, dans le ciel et sur la terre, avait déjà souri à son imagination, et probablement exercé son pinceau (1).

A dire vrai, ce compartiment est celui qui renferme le plus de poésie ! Il y a dans tous ces détails de dévotion champêtre un charme de naïveté qui désarme la critique, et il y a dans la tête du plus jeune pasteur une beauté de traits et d'expression qui la désarme encore davantage. Cette même figure reparaît, encore plus belle, dans la fresque où est représentée la Transfiguration, sujet mystique par excellence, et pour lequel Pérugin, qui ne l'avait pas encore traité, sembla retrouver quelques-unes de ses meilleures inspirations. Son mérite n'est pas, comme on l'a dit, d'avoir fait une composition qui a servi de modèle à Raphaël, puisque cette composition était traditionnelle depuis Giotto, et peut-être avant lui ; mais d'avoir donné aux apôtres, témoins de la glorification de leur Maître sur le Thabor, cette expression de béatitude extatique qui était pour eux comme un avant-goût de la béatitude céleste. Que sa foi fût dès lors éteinte ou seulement chancelante, il est certain que la tête du Christ, ainsi que celles de saint Jacques et de saint Jean, furent tracées par lui, comme s'il avait encore eu la cons-

(1) Ce dessin se trouve dans le musée Trivulce, à Milan.

cience des autres attributions de l'école Ombrienne.

Il n'en fut pas de même quand il peignit les prophètes et les sibylles. N'apportant à l'accomplissement de cette tâche, ni science biblique ni inspiration, il fut obligé de prendre ses types dans ses dessins originaux ou dans ses tableaux, c'est-à-dire qu'il tranforma ses saints et ses saintes en une nouvelle catégorie de personnages, sans tenir compte des traditions impérieuses qui déterminaient d'avance leurs caractères respectifs. C'est ainsi qu'il a fait toutes les sibylles resplendissantes de jeunesse et de beauté. Il a commis le même anachronisme sur la personne de Jérémie, dans lequel j'ai cru reconnaître ce même portrait de prédilection que j'ai déjà signalé dans les deux fresques précédentes. C'est à peine si l'artiste a effleuré son visage d'une légère teinte de mélancolie. Encore l'effet qui en résulte, est-il atténué par une coiffure grotesque, moins grotesque cependant que celle dont il a affublé la tête du prophète Daniel. Quant au Père éternel et aux anges qui occupent la partie supérieure de la composition, ils sont la reproduction exacte de ce qu'on voit dans d'autres tableaux de Pérugin; et l'on peut dire la même chose, sauf les dimensions, de la plupart des figures et des demi-figures de saints répartis dans les divers compartiments de la voûte.

Encore plus dénué de science historique que de science biblique, comment pouvait-il accomplir le reste de sa tâche, qui consistait à tracer, au-dessous des images symboliques des quatre vertus cardinales, ceux d'entre les sages et les héros de l'antiquité, qui les avaient le plus glorieusement pratiquées? Heureusement pour lui, il y avait alors à Pérouse un homme et un livre qui lui furent d'un grand secours. Le livre était un manuscrit de Cicéron, orné de miniatures,

parmi lesquelles il s'en trouvait quatre qui représentaient précisément le sujet en question; et l'homme qui lui apprit à mettre cette découverte à profit, était un certain Maturanzio, très-versé dans les lettres grecques et latines, qui se chargea de rédiger, en style monumental, les inscriptions destinées à expliquer les peintures de Pérugin. Hélas! dans cette œuvre commune, si la part de ce dernier était la plus importante, ce n'est pas celle qui est le plus à l'abri de la critique. Avec les renseignements biographiques et autres que dut lui fournir son collaborateur, il semble qu'il était facile de caractériser, plus heureusement qu'il n'a fait, les divers personnages, tant Grecs que Romains, qu'il a voulu offrir comme des modèles accomplis de courage, de justice, de prudence et de tempérance. Du moins, il aurait pu, sans autre secours que ses souvenirs de Rome, revêtir ses héros d'armures plus ou moins conformes à ce qu'il avait vu cent fois sur les bas-reliefs antiques. Au lieu de cela, il a peint les uns, pour ainsi dire, à rebours de leur caractère connu, et il a affublé les autres de coiffures fantastiques qui font un bizarre contraste avec la gravité de leurs physionomies et la dignité de leur maintien. Les casques surtout offrent des variétés curieuses, et il y en a un ou deux qui font penser, malgré qu'on en ait, au fameux casque de Mambrin. Le tribun Licinius est tout simplement un archange saint Michel, Horatius Coclès une Marie-Madeleine, Publius Scipion une Vierge martyre. Quant à Léonidas, placé immédiatement au-dessous de la figure symbolique de la force, Pérugin le représente remettant fièrement son épée dans le fourreau, comme après la victoire. On le prendrait, à son costume, à ses formes sveltes et à son visage imberbe, pour un jeune chevalier qui vient de sortir vainqueur de son premier

tournoi. Évidemment ce sujet classique était au-dessus de ses forces, ou, pour parler plus juste, il était en dehors de sa sphère.

Ce qu'il y a de plus intéressant dans la *Sala del Cambio*, au point de vue psychologique, c'est le portrait de l'artiste, peint par lui-même; mais cet intérêt n'existe que pour ceux qui peuvent, à l'aide de souvenirs récents et précis, comparer cette figure froide, soucieuse et désenchantée, avec celle que la même main traçait, en 1494, au plus fort de l'enthousiasme qu'excitaient les prédications de Savonarole. D'un côté, quel regard terne et défiant; de l'autre, quelle physionomie ouverte et avenante! quel élan de cœur dans le mouvement de la tête! quelle candeur d'impressions et quelle harmonie avec les paroles bibliques inscrites sur le papier qu'il tient à la main! Il y a bien, dans le portrait de Pérouse, quelques changements qui tiennent au progrès de l'âge; mais ce sont des changements superficiels, et qui ne disent pas pourquoi les yeux, et surtout la lèvre supérieure, ont une expression si différente.

Je poserais volontiers un autre problème, et je demanderais pourquoi Pérugin, dont le portrait ne paraît jamais dans aucune de ses œuvres des vingt-cinq années précédentes, s'éprit tout à coup de sa propre image? car ce fut pendant qu'il travaillait encore dans la *Sala del Cambio*, qu'il peignit, du moins en partie, pour l'église de Saint-François, ce mystérieux tableau de la Résurrection, qui se trouve aujourd'hui dans le musée du Vatican. Je dis mystérieux, à cause du rôle qu'y joue l'artiste lui-même, et qui nous laisse entrevoir une solution peu satisfaisante du problème qui concerne son âme et son génie, dans cette dernière portion de sa carrière. Le tombeau, d'où le Christ

sort victorieux, est gardé par quatre soldats, dont un seul n'est pas endormi. Celui-là fixe sur l'Homme-Dieu ses yeux à moitié éblouis par la lumière, tandis que les trois autres semblent goûter un profond sommeil. Le visage du plus jeune a le calme et la suavité de l'adolescence, et l'on y reconnaît sans peine les lignes si pures de la tête de Raphaël; mais il faut avoir la clef de cette étrange composition pour aller plus loin. Le guerrier debout n'est autre que Pérugin lui-même; et, pour peu qu'on étudie sa physionomie inquiète et contractée, on y lira sans peine une expression de tristesse et de doute, et comme l'interrogation désespérée d'une âme sceptique, qui semble demander au Christ s'il est bien réellement le Fils de Dieu ? On est frappé de la différence qui existe, au point de vue technique, entre la partie supérieure et la partie inférieure de ce tableau énigmatique. La première est l'ouvrage du maître, et porte des signes visibles de décadence; la seconde, au contraire, annonce une touche à la fois délicate et ferme, et les deux portraits sont d'un pinceau déjà exercé à rendre les caractères. On pourrait se perdre en conjectures sur les motifs qui ont déterminé la distribution des rôles dans l'exécution de cette œuvre, à laquelle il est impossible de ne pas attacher une interprétation sinistre.

Malheureusement d'autres faits viendront bientôt la confirmer; et, après avoir vu l'artiste perdre sa foi dans son art, nous verrons le chrétien accusé par ses contemporains d'avoir perdu sa foi dans son Dieu.

Son art se changea donc pour lui en métier, mais en métier très-lucratif, grâce à son immense réputation et à la généreuse persévérance de ses concitoyens dans leur enthousiasme pour lui. Jamais son pinceau n'avait été si activement employé pour eux. L'amour

du gain, qui devint alors sa passion dominante, lui donnait tant d'activité, qu'il pouvait mener de front une multitude de travaux à la fois, tout en vaquant à ses fonctions de Prieur, quand on lui faisait l'honneur de l'élire. En même temps qu'il peignait la salle du Change, il s'engageait à décorer d'un rétable à deux faces le grand autel de l'église des Franciscains et celui de l'église des Augustiniens, sans compter les engagements pris avec les habitants de Città della Pieve, puis avec les Piccolomini de Sienne, puis avec la marquise de Mantoue; sans compter les excursions qu'il faisait à Florence, où nous le trouvons en 1503 et en 1505, donnant son avis sur l'emplacement qui convenait le mieux au David de Michel-Ange ou sur la valeur des mosaïques exécutées en commun par David Ghirlandaïo et le grand miniaturiste Monte di Giovanni. C'est la dernière fois que les documents contemporains nous le montrent en relation avec Lorenzo di Credi, qui lui fut adjoint pour cette évaluation. Par une coïncidence curieuse, mais fortuite, cette date est aussi celle qui clôt la première période de la décadence de Pérugin, période durant laquelle on peut encore voir quelques beaux nuages à son soleil couchant. Tout ce qu'il produisit plus tard, n'est guère fait que pour exciter la pitié.

Nous avons déjà dit que, de tous les sujets traités par lui dans ses beaux jours, celui où il avait été le mieux inspiré et qu'on lui avait fait répéter le plus souvent était la Vierge en adoration devant l'Enfant-Jésus. Quand il eut tracé, de son mieux, ce thème favori, dans la salle du Change, son pinceau, tout expéditif qu'il était, put à peine suffire aux reproductions innombrables qui lui en furent demandées, tant à Pérouse qu'au dehors. Il fallut satisfaire successive-

ment les Franciscains de Sienne, ceux de Monte Falco (1), ceux de Pérouse, ainsi que les moines Augustins de la même ville. Les Siennois, malgré la délicatesse naturelle de leur goût, pouvaient encore, à force de bon vouloir, se figurer sans se faire une trop grossière illusion, qu'ils possédaient un des chefs-d'œuvre du maître. Cela était plus difficile pour les Pérousins, qui avaient tant d'objets de comparaison sous leurs yeux. Néanmoins, il ne paraît pas qu'ils fussent plus clairvoyants que les autres; car ils se montrèrent les plus empressés de tous à décorer leurs églises des œuvres de celui que ses concitoyens continuaient d'appeler, par conviction ou par courtoisie, *le maître des maîtres*.

Il y avait plusieurs années qu'il s'était engagé à orner d'un grand rétable à deux faces, le maître-autel de l'église de Saint-Augustin. En 1502, il renouvela cet engagement longtemps oublié; mais il y travailla si mollement que la décadence de son pinceau marcha plus vite que son œuvre. Voilà ce qui explique la pauvreté de style qu'on remarque dans les fragments détachés du tableau principal, qui représentait, du côté du chœur, le baptême du Christ, et du côté de la nef, sa naissance, c'est-à-dire la Vierge en adoration devant l'Enfant-Jésus. Cette dernière composition étant celle avec laquelle le génie ou plutôt la main de l'artiste était le plus familiarisée, aurait dû être la plus belle : cependant il n'en est rien; ici c'est la figure du Christ baptisé qui efface toutes les autres, et nous savons pourquoi. C'est qu'elle est tracée d'après un dessin original que sa beauté fit longtemps attribuer à Ra-

(1) On peut se faire une idée de cette composition par l'exemplaire assez médiocre qui est au Louvre Celui de Montefalco est une copie faite par un élève.

phaël (1). Au contraire, chez les Franciscains, ce qu'il y a de moins médiocre, c'est la composition favorite des quatre figures agenouillées ou debout, autour d'un ancien crucifix en relief; les unes, plus expressives, sont copiées sur des ouvrages antérieurs; les autres sont aussi pauvres de dessin que de caractère; et les apôtres, placés au-dessous du couronnement de la Vierge, du côté du chœur, le sont encore davantage (2).

La dernière peinture à laquelle on puisse dire qu'il travailla vraiment avec amour, est celle qu'il exécuta, en 1504, dans un petit oratoire de Città della Pieve, sa ville natale. C'est une Adoration des Mages, avec trente ou quarante figures accessoires, parmi lesquelles reparaissent, pour la dernière fois, plusieurs de ces têtes si gracieuses qui donnent tant de charmes aux tableaux de sa première manière. L'année suivante, nous le trouvons occupé à peindre, pour les religieuses du couvent de Saint-Sébastien, à Panicale, l'image de leur patron, si différente de celles qu'il avait peintes dans ses beaux jours, bien qu'il se flattât de s'être copié lui-même. C'était désormais sa ressource, et il soutenait au besoin que c'était son droit. Quelquefois il lui arriva d'avoir à traiter, bon gré mal gré, des sujets entièrement neufs, dont son imagination défaillante avait à faire tous les frais, comme quand il fut chargé d'une peinture votive pour un guerrier délivré d'une captivité (3), ou bien encore quand la

(1) Mariotti, *Lettere Perugine*, p. 170.

(2) Les peintures du gradin qui se trouvent dans la sacristie, sont presque méconnaissables, par suite de la retouche qu'elles ont subie. Le dessin original faisait partie de la collection de Sir Th. Lawrence.

(3) Ce tableau, peint en 1512, se voit encore à Bettona, près de Pérouse. Il est sur toile et servait probablement de bannière. Le guerrier, agenouillé devant saint Diego, était un certain Boto de Maraglia, qui avait été fait prisonnier par les Français.

duchesse de Mantoue lui demanda une peinture allégorique, représentant le combat de l'Amour et de la Chasteté, pour servir de pendant à une autre composition de Mantegna. On peut voir, dans la galerie du Louvre, le triste produit de ce pénible enfantement ; et, ce qu'il y a de plus triste encore, c'est qu'il était content de lui-même, comme le prouve une lettre, datée de 1505, dans laquelle l'artiste dit qu'il a fait tous ses efforts pour satisfaire Sa Seigneurie, et aussi son propre honneur, auquel il assure avoir toujours sacrifié toute espèce d'avantages (1).

Il se trouva dans le même embarras, quand il fit son dernier voyage de Rome, après l'élévation de Jules II au trône pontifical. Pour prix de la joie que lui avait causée cet événement, et de la haine qu'il avait toujours portée à la famille Borgia, il avait été chargé de peindre les armes du nouveau pontife aux cinq portes de la ville et sur la façade du palais des Prieurs (2), de sorte que, quand il reparut au Vatican, on ne crut pas trop faire pour lui, en livrant à son pinceau une des chambres qui devaient être décorées bientôt par celui de Raphaël. Grâce à la piété du disciple envers le maître, on peut voir encore, à la voûte de cette chambre, l'œuvre très-bien conservée de Pérugin, et presque aussi pauvre d'exécution que d'invention. Cependant, il faut qu'il ait commencé alors à sentir sa faiblesse, car il se fit faire, par le sculpteur André Sansovino, des modèles en cire pour une Descente de croix, avec tout l'appareil du crucifiement, et une quantité de personnages auxquels il espérait, sans

(1) Gaye, *Carteggio inedito*, vol. II, p. 68.

(2) Mariotti, *Lettere Perugine*, p. 170. En 1503, quand César Borgia après le massacre de Sinigaglia, vint établir les Oddi à Pérouse, Pérugin partit pour Florence.

doute, donner plus de relief au moyen de ce secours artificiel. Cette composition, qui ne fut peut-être pas exécutée, était à peu près la même que celle de Filippino Lippi, à laquelle Pérugin fut chargé de mettre la dernière main, malheureusement pour le tableau et malheureusement aussi pour lui-même ; car le groupe que forme la Vierge évanouie avec les saintes femmes qui la soutiennent, est un de ceux où la décadence de l'artiste et les misères de son pinceau sont le plus visiblement étalées, à cause du contraste entre les deux parties d'un même tout. On eût dit qu'il avait cessé de comprendre ou de sentir ce sujet pathétique ; car, dans le tableau de l'église de Saint-Augustin, à Sienne, le même groupe est traité avec la même incorrection et la même froideur, et si le Christ en croix, ainsi que les deux figures latérales de saint Augustin et de sainte Monique, sont beaucoup plus satisfaisants, c'est sans doute parce que l'artiste, stimulé d'ailleurs par l'énorme rétribution de 200 ducats d'or (1), avait dans ses souvenirs ou dans des dessins tracés longtemps auparavant, de quoi suppléer à l'insuffisance de ses inspirations.

Ces dessins, aujourd'hui dispersés en Europe et presque tous d'un grand prix, comme œuvres d'art, jouent un grand rôle dans l'histoire de Pérugin, à dater de l'époque, où, transformant son atelier en une fabrique de tableaux, et ayant perdu la verve de la foi et la verve de l'art, il se mit à approvisionner de ses produits ternes et stéréotypés, le grand marché de l'Ombrie et des pays environnants. Lui demandait-on de représenter le Christ ou la Vierge montant au Ciel, il avait, pour la première de ces représentations,

(1) Voir la nouvelle édition de Vasari, vol. VI, p. 63.

les études qu'il avait faites pour le grand tableau de l'église des Bénédictins, à Pérouse, et, là-dessus, il faisait exécuter une copie plus ou moins exacte, comme celle du dôme de Borgo-San-Sepolcro ; et pour la seconde, c'est-à-dire pour l'Assomption, il avait, par devers lui, les dessins par lesquels il avait préludé à la composition d'un de ses plus beaux chefs-d'œuvre à Fano, et, avec ces données un peu modifiées, il procédait à la fabrication du triste tableau qu'on voit encore dans une des chapelles de l'église de l'Annonciation, à Florence. Il en était de même de la Nativité de Notre-Seigneur, dont les copies se multiplièrent à l'infini, et des images de dévotion proprement dites, comme la Madone assise sur son trône entre plusieurs saints, ou placée au centre de tous les membres de la famille du Sauveur (1), ou tenant sur ses genoux le corps inanimé de son Fils. Tous ces divers sujets furent peints ou repeints par lui avec une telle profusion, que l'énumération en serait impossible, lors même qu'elle ne serait pas complétement superflue. Il suffira de signaler, entre les produits de sa décadence, ceux qui en marquent, pour ainsi dire, les dernières étapes, en présence desquels, à défaut de jouissance esthétique, on éprouve encore une sorte d'intérêt funèbre. Il est impossible, par exemple, de se défendre d'une certaine émotion en voyant le tableau du *Sposalizio*, si intéressant à tant de titres, que Pérugin peignit enfin, pour la chapelle de l'Anneau, après une suite d'ajournements auxquels on ne saurait trouver ni explication ni excuse, puisqu'il

(1) Deux exemplaires, au moins, de cette composition favorite se sont conservés. L'un est à Milan, dans le palais Castelbarco ; l'autre est au musée de Marseille.

s'agissait d'une tâche à la fois pieuse et patriotique (1). Mais les belles années s'écoulèrent sans qu'elle fût accomplie, et, quand il fallut enfin mettre la main à l'œuvre, le vieil athlète ne se sentant pas assez riche de son propre fonds, crut que sa qualité de maître lui donnait le droit d'emprunter à son disciple Raphaël la charmante composition que tout le monde connaît. Seulement, pour y mettre quelque chose du sien, il changea un peu l'architecture du temple, sur le second plan, et il fit exécuter une figure de danse aux personnages accessoires, en faisant passer à droite ceux qui étaient à gauche, et réciproquement. Voilà tout ce que put lui suggérer, pour une œuvre de cette importance, son imagination prématurément sénile.

Son impuissance est encore plus marquée dans le tableau qu'il peignit, en 1514, pour le maître-autel du Dôme de Città della Pieve ; mais l'illusion de ses compatriotes était tellement incurable, qu'après lui avoir payé 120 florins pour cette misérable peinture, ils voulurent qu'il en exécutât encore une autre, trois années plus tard, dans l'église des Servites. C'était une Déposition de croix, dont il reste encore quelques tristes débris, dernier adieu du peintre à sa ville natale. Que n'était-ce aussi son dernier adieu à l'art ! nous n'aurions pas à enregistrer, comme complément de son histoire, les fresques vraiment inqualifiables de la *Madonna delle Lagrime*, près de Trevi, celles de la collégiale de Spello, et surtout celles de Saint-Sévère, à Pérouse, les plus déplorables de toutes, parce

(1) Ce tableau se trouve aujourd'hui au musée de Caen. On a cru jusqu'à présent qu'il était de 1495, c'est-à-dire de la meilleure époque de l'artiste ; mais un document récemment découvert prouve qu'il n'y avait pas encore mis la main en 1500, et le tableau lui-même est évidemment un produit de sa décadence. *Il cambio di Perugia di Rap. Marchesi*, p. 323.

qu'elles sont projetées, comme une ombre opaque, sur une des œuvres les plus radieuses de Raphaël (1). Je me trompe, il y a une fresque plus déplorable encore, ou du moins plus sinistre, à cause du souvenir qu'elle évoque et du soupçon malheureusement trop fondé qui s'y rattache ; c'est le saint Sébastien de Fontignano, qu'on lui fit peindre à l'occasion de la peste qui sévissait dans le pays. C'était pour détourner le même fléau qu'il avait fait la même image votive, quarante-quatre ans auparavant, dans la chapelle de Cerqueto ; il la fit plus tard encore, à plusieurs reprises, et toujours dans le même but, et avec un progrès manifeste dans le dessin du nu et dans le coloris, non moins que dans l'intensité de l'expression, comme on peut le voir dans l'exemplaire du palais Borghèse, et, encore mieux, dans celui du palais Sciarra Colonna, le plus idéal et le mieux conservé de tous. Quand vinrent les jours de sa décadence, sa vogue étant, pour ainsi dire, consacrée par une longue possession, son pinceau fut préféré, je dirais presque invoqué, toutes les fois que les mêmes circonstances se reproduisirent. Le saint Sébastien qu'il peignit, en 1518, dans l'église des Franciscains, à Pérouse, peut donner une idée de la manière dont il comprenait alors les rapports de l'art avec la piété publique ; et cependant, cette peinture est presque un chef-d'œuvre, quand on la compare au saint Sébastien de Fontignano, qui semble trahir une autre défaillance que celle de la main.

Que se passait-il alors dans cette âme troublée par le doute et tristement affaissée sur elle-même? La tradition locale, qu'on est libre d'admettre ou de rejeter, dit qu'il prolongea son séjour à Fontignano,

(1) Toutes ces fresques sont de 1521, et Pérugin mourut en 1524, à l'âge de soixante dix-huit ans.

pour échapper au fléau qui sévissait à Pérouse. Elle dit aussi que sa mort, quelle qu'en ait été la cause, fut accompagnée de circonstances à la fois navrantes et scandaleuses, qui ne confirmeraient que trop certaines imputations de Vasari ; seulement il n'aurait pas dû les étendre à toute la carrière de Pérugin ; car il fut un temps où la religion de cet artiste valait beaucoup mieux que la sienne, et ce temps fut beaucoup plus long que celui pendant lequel, au dire du biographe, *on ne put jamais faire entrer dans son cerveau de porphyre la croyance à l'immortalité de l'âme.* Il faudrait donc admettre qu'il mourut dans l'impénitence ou plutôt dans l'incrédulité finale, et, pour peu qu'on se rappelle les terribles épreuves par lesquelles il eut à passer, on se demande avec effroi si des blasphèmes intérieurs ne se mêlèrent pas aux angoisses de sa dernière heure. Ce ne furent pas les avis charitables qui lui manquèrent ; mais il y répondit par des sarcasmes dédaigneux, et se refusa obstinément à tout ce qui aurait pu ressembler à une profession de foi ou à un acte de repentir, de sorte qu'on n'osa même pas transférer ses restes à Pérouse.

Ce n'est pas sans susciter d'énergiques répulsions, que cette tradition désolante est venue prendre place à côté des faits historiques, et donner à une vie, qu'on voudrait voir glorieuse jusqu'au bout, un couronnement doublement funèbre. Je ne dis pas qu'il soit défendu de contester l'authenticité du fait, et je félicite d'avance ceux d'entre mes lecteurs qui le trouveront contestable ; car une pareille chute, dans le patriarche de l'école Ombrienne, est un scandale qui ressemble beaucoup à celui que causaient à nos pères les apostasies sacerdotales. Mais le document qui vient à l'appui de l'assertion de Vasari est presque contemporain,

et les termes dans lesquels il est conçu, mettent la main qui l'a rédigé à l'abri de tout soupçon (1). En supposant la preuve pleinement acquise, en résulte-t-il une flétrissure pour la mémoire de Pérugin, et est-ce bien à lui que revient la plus grande part de responsabilité dans le naufrage que fit son âme au terme de son pèlerinage terrestre ? Pour répondre équitablement à cette question, il faut se rappeler les diverses influences auxquelles il fut soumis, les grandes luttes dont il fut témoin et probablement témoin passionné, les iniquités qui révoltèrent sa conscience, et, par suite, les ténèbres qui l'obscurcirent. S'il y avait eu un parfait équilibre entre ses facultés, il aurait été, sans doute plus énergique dans sa réaction, et mieux défendu contre les tentations qui le troublèrent ; mais comme l'imagination était sa faculté dominante, et que la vérité ne se reflétait pleinement pour lui que dans un seul miroir, celui de l'idéal, ce miroir une fois brisé, il lui arriva ce qui est arrivé à d'autres âmes auxquelles il n'a manqué, pour être des âmes d'élite, que d'avoir d'autres spectacles et d'autres acteurs sous les yeux. Pour se convaincre que Pérugin était fait pour aimer et pour croire, il suffit de regarder les œuvres de ses beaux jours. Un sombre nuage, en apparence immobile, se plaça entre lui et le soleil de son intelligence. Il se persuada que c'était une éclipse éternelle, et il ne leva plus la tête, pour voir si le nuage était passé !

(1) Ce document est une note écrite sur la marge d'un exemplaire de Vasari (première édition) par Gaspare Celio, peintre Romain du XVIe siècle. Voici ses propres paroles : *Quando Pietro stava per morire, gli fu detto che era necessario che si confessarse ; Pietro rispose ; Io voglio vedere come stara di là un'anima che non si sia confessata.... ne si volle far altro..... Questo lo conta Nicolò dalle Pomerance che avea la moglie parente di quella di Pietro.*

CHAPITRE X.

ÉCOLE OMBRIENNE

Disciples de Pérugin. — André d'Assise et Luca Signorelli. — Pinturicchio. — Giovanni Spagna. — Eusebio di San-Giorgio. — Nicola Manni. — Tiberio d'Assisi. — Berto di Giovanni. — Melanzio. — Sinibaldo Ibi. — Bacchiacca.

L'école de Pérugin ne se compose pas seulement d'artistes qui se sont formés sous sa discipline immédiate, mais aussi de ceux qui, sans avoir été précisément ses disciples, ont subi, de près ou de loin, dans la mesure de leurs facultés personnelles, l'influence si longtemps bienfaisante de ce génie extraordinaire.

Cette influence fut si fortement exercée sur André d'Assise, surnommé l'*Ingegno*, que le travail de son pinceau dans la chapelle Sixtine, ne peut pas se distinguer de celui du maître. Dans quelques-unes de ses madones, par exemple, dans celles du musée du Capitole, il se rapproche davantage de Pinturicchio, et même l'on a coutume d'attribuer à ce dernier cette gracieuse composition. Ses autres ouvrages connus, qui sont, pour la plupart, des images de dévotion, ou fixes, ou mobiles, se trouvent dans l'Ombrie ou dans la Romagne. J'ai cru reconnaître son type de Vierge, dans une Annonciation qui décore le maître-autel d'une pauvre église rurale, près de Pesaro, et dans le

charmant petit tableau que l'on conserve, comme un trésor inappréciable, dans le couvent de Sainte-Claire, à Urbin. Mais son œuvre la plus importante est dans sa patrie même ; c'est la grande fresque qu'il peignit au-dessus de la porte Saint-Jacques, à Assise, et dans laquelle on trouve tout ce qui le distingue des autres peintres Ombriens, savoir : des ombres plus fortes, des tons moins clairs, et plus de plénitude dans les formes du visage. En admettant que ces différences fussent tout à son avantage, on ne comprend pas le motif de ce beau surnom d'*Ingegno* qui lui fut donné par ses concitoyens, à moins que ce ne fût en mémoire du talent dont il fit preuve dans les divers emplois civils qui lui furent confiés et qui, joints à la cécité dont il fut atteint, expliquent la rareté de ses ouvrages (1). On comprend encore moins l'enthousiasme de Vasari, qui a trouvé moyen d'accumuler, dans quelques lignes, plusieurs contradictions grossières. Dire qu'André d'Assise perdit la vue au moment où on lui prophétisait qu'il surpasserait Pérugin lui-même, c'est un moyen bien pathétique d'intéresser la postérité à sa mémoire ; mais il aurait fallu citer au moins quelques-uns des titres sur lesquels se fondait cette flatteuse prédiction (2).

Luca Signorelli, autre collaborateur de Pérugin dans la chapelle Sixtine, ne fut pas, à proprement parler, un peintre Ombrien. Piero della Francesca avait été

(1) Il y en a un, mais retouché, dans le musée du Louvre. Des documents cités par Rumohr prouvent qu'André d'Assise fut successivement procureur, arbitre, syndic, et enfin camerlingue apostolique.

(2) Toutes les contradictions du biographe ont été très-bien relatées par Rumohr qui a vu à Assise des quittances signées par l'*Ingegno* en 1509, près de vingt ans après l'époque à laquelle Vasari dit qu'il avait perdu la vue.

son premier maître, et cet apprentissage se trouvait trop en harmonie avec ses tendances naturelles, pour qu'il fût facile de lui imprimer une autre direction. C'est cependant ce qui arriva quand il peignit, en face de deux fresques de Pérugin, les deux compartiments qui se rapportent à l'histoire de Moïse, et qui sont très-confusément décrits par Vasari. Dans le premier, prodigieusement riche en détails gracieux et pittoresques, on voit plusieurs traits de la vie du divin législateur, avant la sortie d'Égypte : son retour avec sa famille, l'apparition de l'ange qui lui ordonne de circoncire son fils, et Sephora, presque aussi belle qu'une madone de Raphaël, qui s'apprête, avec l'aide d'une autre femme encore plus belle, à exécuter cet ordre. Dans le second compartiment, grâce à une application ingénieuse des lois de la perspective, les divers plans sont ménagés de manière à permettre l'introduction de plusieurs épisodes qui appartiennent à la dernière partie de la carrière de Moïse. Ici le sujet comportait une certaine rudesse qui aurait été déplacée dans les compositions relatives au Nouveau Testament. Il s'agissait de rendre une série de scènes imposantes qui étaient merveilleusement adaptées aux qualités distinctives du pinceau de Luca Signorelli. Aussi a-t-il su tirer un admirable parti de tous les détails de poésie funèbre dont ce récit est rempli. Ce groupe si varié, auquel Moïse vient lire la loi pour la dernière fois avant de mourir ; cette tristesse de Josué s'agenouillant devant l'homme de Dieu ; ce beau paysage où l'on voit couler le Jourdain par delà les montagnes, et dont la perspective est embellie à dessein, comme pour faire comprendre les regrets de Moïse quand l'ange vient lui dire qu'il n'entrera pas dans la terre promise : tout cela forme une série de scènes mélan-

coliques parfaitement graduées, dont le seul défaut est d'être resserrées dans un espace trop étroit.

Tout en abdiquant, en partie, l'indépendance de son pinceau, Luca Signorelli ne l'a pas sacrifiée au point de se rendre l'imitateur servile d'un style étranger ; si le sien offre moins d'aspérités, et si ses lignes, ordinairement hérissées d'angles, ont ici des courbes plus gracieuses, on retrouve toujours, sous ces concessions extérieures, la hardiesse de dessin, et la vigueur de touche qui le caractérisent. Il en résulte quelque chose d'analogue à ce que nous signalerons plus tard dans l'école de Lodi, qui fut le produit, non pas d'un mélange ou d'un éclectisme superficiel, mais d'une fusion vraiment organique entre l'école Ombrienne et l'école Lombarde. Mais dans Luca Signorelli, cette sorte d'assimilation fut passagère ou plutôt intermittente.

Il est curieux de suivre ces intermittences dans la série de ses œuvres. Élève de Piero della Francesca dans ce qui tenait à la partie technique et scientifique de son art, il trouvait dans Pérugin des qualités qui flattaient davantage la grandeur naturelle de son imagination. Giovanni Santi, dans la chronique en vers déjà citée, distingue Piero della Francesca des autres peintres contemporains, en disant qu'il approchait plus qu'aucun d'eux de l'antique (1). Pérugin n'avait, ni ne recherchait ce genre de mérite, mais il avait celui de porter les regards de l'artiste au delà de l'horizon dans lequel le génie des Grecs et des Romains s'était forcément circonscrit. Certains ouvrages de Luca Signorelli prouvent que ces aspirations ne lui furent pas étrangères ; d'autres nous le montrent

(1) *Pier del Borgo, antico più di quelli.*

poursuivant des succès d'un ordre inférieur, et détournant ses regards fatigués de l'idéal entrevu.

Ces oscillations commencent avec les fresques de la chapelle Sixtine, quand il avait déjà dépassé sa quarantième année. Sa conversion aux doctrines Ombriennes était alors si prononcée, qu'il se mit, aussi lui, à peindre des bannières ; et celle qu'il peignit, en 1488, pour la confrérie de la Sainte Vierge, à Citta di Castello, excita parmi les habitants une si vive admiration, qu'ils l'en récompensèrent par le droit de bourgeoisie, et le chargèrent d'autres travaux dont le plus important fut une Adoration des Mages (1). Plus tard, nous le trouvons occupé à peindre une autre bannière pour l'église de San-Spirito, à Urbin ; mais un voyage qu'il avait fait à Florence, quelque temps auparavant, lui ayant procuré l'honneur de peindre, pour Laurent de Médicis, des nudités mythologiques, dont les formes et la carnation sont également repoussantes, il en résulta une rechute momentanée dans la dureté de sa première manière, comme on peut le voir dans les deux tableaux qu'il peignit pour le dôme et pour l'église de Saint-François, à Volterra.

Mais il se releva glorieusement pendant les deux années qu'il passa tant à Sienne que dans les environs (1497-1498), et surtout dans le couvent de Monte-Oliveto où il se surpassa lui-même et devint l'émule des plus grands artistes de son siècle pour la force du dessin, la richesse du coloris et la vérité des caractères. Ses figures expriment, d'une manière saisissante, ce que j'appellerais volontiers l'*intériorité* de la

(1) Cette magnifique composition se trouve aujourd'hui à Rome, dans la galerie pontificale.

pensée monacale. Dans la plupart des compartiments, c'est le recueillement et la force méditative qui dominent. Les teintes brunes et les muscles ressentis, dont il est ailleurs trop prodigue, sont parfaitement appropriés à ces chairs basanées et à ces membres rudes qui rappellent les travaux primitifs des Bénédictins. Il y a deux fresques où l'on voit Totila, suivi de ses guerriers goths, s'agenouiller devant saint Benoît. Dans l'une, ils paraissent renfrognés et assez vieux, et leurs attitudes martiales et tant soit peu insolentes sont parfaitement rendues ; dans l'autre, les guerriers sont beaucoup plus jeunes, et c'est là qu'on voit quelle était la véritable vocation de Luca Signorelli. Il aurait dû peindre toujours des moines et des soldats. Nul artiste n'aurait jamais mieux saisi que lui leur caractère et leur contraste.

Pourquoi, au lieu d'achever ce monument si intéressant de l'art chrétien, s'en laissa-t-il d'abord distraire par les peintures du palais Petrucci, à Sienne, et y renonça-t-il ensuite tout à fait, pour se laisser absorber par la trop célèbre fresque de la cathédrale d'Orvieto ?

Les peintures allégoriques et historiques du palais Petrucci suffiraient à elles seules pour prouver que Luca Signorelli n'avait pas discontinué ses relations avec l'école Ombrienne, lors même que nous n'aurions pas la preuve la plus positive du commerce d'amitié qu'il entretenait avec Pinturicchio (1). D'ailleurs, l'influence de Pérugin commençait à devenir prédominante dans l'école de Sienne ; de sorte que Luca Signorelli était poursuivi là plus qu'en aucun autre lieu, par les influences salutaires qui avaient dominé

(1) Il fut parrain d'un de ses enfants.

et comme sanctifié son imagination dans la chapelle Sixtine.

Il n'est donc pas surprenant que les fresques du palais Petrucci s'en soient ressenties, bien que les sujets qu'il avait à traiter ne fussent ni bibliques ni mystiques. A dire vrai, il n'est pas facile de saisir le sens allégorique caché sous ces représentations disparates dont l'invention n'appartenait probablement pas à l'artiste. Mais quand on les étudie séparément on y trouve des beautés d'un ordre supérieur. Sans parler du coloris, qui est d'une vigueur rare et d'une richesse presque excessive, il y a des figures d'un caractère vraiment héroïque, non seulement par les formes, mais par le regard, par l'attitude, par les airs de tête. Le peintre était là dans son élément, et il réprimait si bien ses tendances naturelles, qu'il se résignait à peindre des personnages à demi nus, avec des muscles très peu ressentis. Quant au costume, on peut lui en reprocher la violation flagrante et quelquefois grotesque. Il s'est permis, dans l'histoire de Coriolan, des licences analogues à celles que Shakespear a su se faire pardonner à force de génie ; et il n'est pas sans avoir lui-même quelques titres au même pardon. Il y a dans le regard de l'épouse une puissance qui explique tout, et l'expression du guerrier, surpris et ému, qui se tient derrière le groupe principal, ne laisse rien à désirer.

La plupart des qualités qu'on admire dans ces fresques, se retrouvent dans le grand ouvrage que l'artiste exécuta, en 1499, dans la cathédrale d'Orvieto, et qui l'a fait regarder comme le précurseur de Michel-Ange, non-seulement à cause du sujet et de la manière dont il est traité, mais aussi parce que ce grand homme, juge si compétent en matière de compositions gran-

dioses et terribles, ne parlait de celle-ci qu'avec la plus grande admiration et ne dédaignait pas, au dire de Vasari, d'y faire des études et même des emprunts. Assurément, le grandiose n'y manque pas, ni le terrible non plus, mais il y a des figures et même des groupes où l'artiste s'est laissé un peu trop entraîner par la fougue de son imagination et par la nature même de son sujet ; et comme la critique se trouva désarmée en présence de cette composition à la fois si riche et si neuve, Luca Signorelli ne se tint plus en garde contre les exagérations qui étaient, pour ainsi dire, inhérentes à ses grandes qualités. Aussi, à dater de cette époque, ses ouvrages perdent-ils, du côté de la grâce, plus qu'ils ne gagnent du côté de la force, comme on peut le voir dans les tableaux dont il décora les églises de Cortone, et dont le plus important, représentant la Communion des Apôtres, se trouve encore aujourd'hui dans le chœur de la cathédrale (1). A quatre vingt-cinq ans, il maniait encore le pinceau avec vigueur, et il traçait encore des figures compliquées dans des attitudes dont le repos était systématiquement exclu. L'étude du nu et même du squelette finit par devenir sa passion dominante ; mais à force de plonger son imagination dans les détails anatomiques, il avait fini par ne plus voir autre chose dans l'art et même dans l'homme, et cette monomanie fut enfin poussée si loin que, pour se consoler de la perte d'un fils tendrement aimé, il le fit dépouiller de la tête aux pieds, pour dessiner minutieusement tous les muscles de son corps, et pour avoir ainsi par devers

(1) Il y en a deux dans l'église du *Gesù*. Celui qui représente la Conception est d'une dureté rebutante. L'autre a pour sujet l'Adoration des bergers et n'est guère plus attrayant.

soi sa ressemblance tout entière (1). Ce fut ainsi qu'en vieillissant, il finit par perdre entièrement de vue les traditions de l'école Ombrienne.

Il en fut tout autrement d'un autre collaborateur de Pérugin, non moins maltraité que ce dernier par le biographe Vasari. Je veux parler de Bernardino Betti, plus connu sous le nom de Pinturicchio (2).

Sa carrière artistique embrasse environ trente années très-activement employées, et quand on compare entre eux les produits de son brillant pinceau durant cette longue période, on trouve qu'il n'a pas cessé de faire des progrès jusqu'à la fin, et que les tâches les plus glorieuses sont aussi celles qu'il a le mieux remplies.

La question de savoir s'il fut réellement élève de Pérugin, qui n'avait que huit ans de plus que lui, ou s'ils furent formés sous la discipline d'un maître commun, qui ne put être que Bonfigli, est d'une médiocre importance. Il suffit de constater que nul n'a reproduit aussi fidèlement et aussi invariablement que Pinturicchio, ce que les contemporains ont appelé le *style péruginesque*. Il soutenait encore l'honneur de l'école Ombrienne dans les années où son fondateur ne produisait plus que des œuvres de décadence, et quand Raphaël était entré dans la voie nouvelle que lui traçaient l'émulation et un impérieux patronage.

Appelé à Rome par le pape Sixte IV en même temps que Pérugin et ses compagnons, tant Ombriens que Florentins, il ne paraît pas avoir mis la main au grand ouvrage de la chapelle Sixtine; mais les princes de l'Église et les seigneurs romains ne laissèrent pas

(1) Vasari.
(2) Né en 1454, mort en 1513.

longtemps son pinceau inactif. Des peintures qu'il exécuta dans le palais Colonna et dans celui du cardinal Dominique de la Rovère, il ne reste plus le moindre vestige, et celles dont il orna le palais du Belvédère, en 1484, sous le pontificat d'Innocent VIII ont été trop lourdement restaurées sous celui de Pie VII, pour qu'on puisse se faire une juste idée du charme que l'artiste avait su déployer, non-seulement dans les sujets de dévotion qui étaient le triomphe de son école, mais dans les compositions accessoires, paysages, fabriques, aspect gracieux et pittoresque des principales villes italiennes, ce qui formait une innovation attrayante dans le domaine de l'art. C'était la première fois qu'on employait ce genre de décoration sur une si grande échelle.

La retouche n'a pas moins défiguré les fresques de Pinturicchio dans la petite église de Saint-Onufre et dans celle de Sainte-Croix de Jérusalem, où le cardinal Olivier Caraffa, qui en était le patron, lui avait donné à peindre l'histoire de sainte Hélène et de Constantin découvrant l'instrument du supplice du Christ et le transportant en triomphe à Constantinople (1). A l'exception de la tête de l'Homme-Dieu qui est peinte au-dessus de l'autel, cet ouvrage a été brutalement retouché à plusieurs reprises, et il ne reste guère plus à admirer que l'ordonnance et l'esprit général de la composition.

Dans l'église de San-Pietro in Montorio, on voit encore de lui un Couronnement de la Vierge et plusieurs figures de Sibylles d'un style très-gracieux ; ce sont les débris, assez bien conservés, des peintures dont il

(1) Ce dut être vers 1492. Ce fut ce même cardinal qui fit peindre le tableau qui est au musée de Naples.

avait orné cette église, bâtie par le même architecte que Santa-Maria del Popolo, et qui était aussi un objet de prédilection pour les artistes chrétiens.

Mais ces divers ouvrages ne sauraient être regardés que comme des opuscules, si on les compare avec les vastes surfaces qu'il couvrit des produits variés de son infatigable pinceau, tant dans le château Saint-Ange que dans le Vatican, quand le pape Alexandre VI fut monté sur le trône pontifical. Les peintures du château Saint-Ange ont disparu depuis longtemps, et l'on est obligé d'avouer qu'ici le vandalisme a été bon à quelque chose ; car ces peintures étaient la glorification de la famille Borgia, et l'on y remarquait, outre le portrait du Pape, ceux de ses parents, de ses amis, de l'infâme César Borgia avec ses deux frères, et la fameuse Lucrèce leur sœur. Pour tous ceux qui étaient au courant de l'histoire scandaleuse de presque tous ces personnages, cette représentation était comme une commémoration abrégée de tous les genres de crimes ; et l'on n'était pas même libre de refuser d'y croire, car, outre l'éclatante publicité qu'on affectait de donner au scandale, on semblait vouloir que les arts même en fussent complices ; et, par un excès de profanation dont le monde catholique n'avait pas encore vu d'exemple, Alexandre VI s'était fait représenter dans une des chambres du Vatican, à genoux devant la sainte Vierge, qui n'était autre que le portrait de la belle Julie Farnèse, dont les aventures étaient dès lors malheureusement trop connues.

Si Pinturicchio n'avait peint que les salles de l'appartement Borgia, on serait tenté d'admettre, avec Vasari, que sa réputation fut bien au-dessus de son mérite, et d'attribuer la vogue extraordinaire dont il jouit, surtout auprès des grands, à la promptitude

avec laquelle il sut les satisfaire. Tout autre que lui aurait mesuré avec effroi l'étendue des surfaces qu'il s'agissait de couvrir. Son vieux maître, Benedetto Bonfigli, dont le pinceau s'était exercé aux peintures de grande dimension, dans le palais public de Pérouse, vint lui prêter le secours de sa main défaillante et peut-être le remplacer pendant les absences que nécessitaient les ouvrages entrepris par lui tantôt à Naples, tantôt à Orvieto ; car Pinturicchio ne pouvait plus suffire à l'empressement de ses admirateurs, et les cinq années qui s'écoulèrent, de 1492 à 1497 (1), furent marquées par des tiraillements qui lui firent parfois payer assez cher sa popularité croissante. Tantôt c'était Alexandre VI qui sommait les Orviétains de lui renvoyer son peintre favori, tantôt c'était le conseil de fabrique qui le querellait sur sa consommation excessive de bleu d'outre-mer et de vin ; aussi ne mena-t-il à bonne fin, dans la cathédrale d'Orvieto, que les figures de docteurs qu'on voit encore aujourd'hui derrière le grand autel, et qui, sans être indignes ni du lieu ni de l'artiste, sont cependant inférieures aux œuvres qu'il devait bientôt exécuter à Pérouse et à Sienne.

Celles dont il orna les quatre chambres de l'appartement Borgia, et dont une partie fut détruite sous Léon X, embrassaient une telle quantité de sujets disparates, qu'il était impossible de saisir exactement les rapports qui les unissaient entre eux. Il y avait des scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, des légendes de saints et de saintes, des divinités égyptiennes, des représentations allégoriques de la Justice

(1) Les fresques d'Orvieto furent commencées en 1492 et celles du Vatican en 1493.

et des diverses sciences qui, sous le nom de *trivium* et de *quatrivium*, formaient la base de l'enseignement public dans les écoles; à quoi il faut ajouter le désordre qui résulte de compartiments marqués par des reliefs la plupart tombés en ruine, et qui ont souvent l'inconvénient de faire paraître sur le premier plan ce qui devrait former le fond du tableau.

Ce qui reste de toutes ces peintures suffit pour nous donner une idée du goût d'Alexandre VI. Il ne faut pas oublier que ces chambres étaient habitées par lui, et que c'est pour cela qu'elles sont désignées sous le nom d'appartements Borgia. Celle où il s'est fait peindre à genoux devant le Christ qui sort victorieux du tombeau, se distingue précisément entre toutes les autres par la médiocrité, je dirais presque par le mauvais goût des fresques qui la décorent. Les quatre compartiments relatifs à l'histoire de la Vierge, la représentent sous des traits tellement différents de ceux qu'on admire dans la plupart de ses tableaux d'autel, qu'on serait tenté d'imputer toutes ces misères au pinceau défaillant de Bonfigli, en qui Pinturicchio respectait sans doute un des ancêtres de l'école Ombrienne. On voudrait pouvoir le décharger également de la responsabilité d'avoir peint les deux compartiments où sont représentées la Résurrection et l'Ascension de Notre-Seigneur; malheureusement le type du Christ est exactement le même que celui de la chapelle de Saint-Bernardin, dans l'église d'Araceli, où Pinturicchio fut chargé, immédiatement après, de tracer, outre les principaux traits de la vie de ce saint réformateur, la scène si pathétique de ses funérailles. C'est seulement dans cette dernière partie qu'on trouve encore, en dépit des retouches qu'elle a subies, des traces d'une véritable inspiration. Rien de plus

éloquent que cette douleur muette, dont l'intensité n'est pas moins exprimée par l'attitude et le geste que par l'altération des traits; et rien n'est plus beau, ascétiquement parlant, que cette figure raide et décharnée, couchée sur sa bière. Mais, quand l'artiste a voulu la peindre debout, à l'état de glorification, entre saint Antoine de Padoue et saint Louis de Toulouse, au-dessous de l'image du Christ, il n'a pas moins complétement échoué que dans ses fresques de l'appartement Borgia. Il faut en dire autant des quatre Évangélistes de la voûte. Pour se corriger de cette mollesse expéditive dont son pinceau avait contracté l'habitude, en couvrant tant de murs et tant de voûtes de compositions sans verve et souvent sans caractère, il avait besoin d'un patronage plus intelligent que celui d'Alexandre VI, et ce patronage, il le trouva dans trois dignes neveux de Sixte IV, Clément, Jean et Jules de la Rovère, dont le dernier devait bientôt monter sur le trône pontifical.

Le produit des relations qui s'établirent entre ces trois personnages et Pinturicchio, se trouve à la voûte du chœur de *Santa-Maria del Popolo*, et dans deux chapelles latérales, ornées en outre de sculptures qui sont en parfaite harmonie avec les peintures. C'est là que le talent de l'artiste, faussé par ses ouvrages antérieurs, reparaît dans tout son charme et dans toute sa vérité.

Un écrivain contemporain, dans un écrit adressé à Jules de la Rovère, devenu pape, lui fait honneur de tous les travaux entrepris pour l'embellissement du chœur de Santa Maria del Popolo (1). Non-seulement il chargea Pinturicchio de peindre, à la voûte, le Cou-

(1) Albertini, *De mirabilibus novæ et veteris urbis Romæ.*

ronnement de la Vierge, avec ce cortége de prophètes et de sibylles dont les types si purs et si gracieux ressemblent tant à ceux de Raphaël ; mais il lui fit exécuter, en outre, les dessins des vitraux qu'on admire encore aujourd'hui aux deux fenêtres du chœur, et qui sont l'ouvrage de deux célèbres artistes français, Claude et Guillaume Marcillat.

La chapelle que fit construire le duc de Sora, Jean de la Rovère, frère de Jules II, et qui est consacrée à saint Augustin, satisferait peut-être davantage l'œil et le goût, si elle était moins couverte de peintures. Outre le tableau d'autel, représentant la Madone avec l'Enfant-Jésus, entourée de plusieurs saints, il y a l'image assez peu grandiose du Père éternel, puis une Assomption, où l'on reconnaît des figures et même des groupes empruntés à d'autres ouvrages du même peintre, enfin des grisailles de moindres dimensions, où il a tracé, entre autres sujets légendaires, le martyre des deux grands apôtres et celui de sainte Catherine. Mais ce n'est pas encore là qu'il a été le plus heureusement inspiré, c'est dans les compartiments supérieurs qui forment les lunettes de la voûte, et où se trouvent représentés, dans une série de compositions qu'on ne se lasse pas d'admirer, les principaux traits de l'histoire de la Vierge. C'est la même tâche qu'on lui avait donnée à remplir dans l'appartement Borgia ; mais quelle différence, non-seulement sous le rapport de la verve et de l'inspiration, mais aussi sous le rapport de l'ordonnance et de l'attention donnée aux moindres détails, comme si l'artiste avait pris ici son œuvre beaucoup plus aux sérieux.

Cependant il y a une chapelle voisine de celle-là, où Pinturicchio a laissé des fresques encore plus admirables, et qui sont, à tout prendre, avec la Madone si

ravissante de l'église de San-Cosimato, ce qu'il exécuta de plus parfait pendant son séjour à Rome. D'abord, le type de la Vierge en adoration devant l'Enfant-Jésus, est un des plus purs et des plus suaves qui soient sortis de l'école Ombrienne, et le paysage, qui sert de fond au tableau, est si riche de coloris et de poésie, si attrayant par le mélange des ruines pittoresques avec les beautés végétales, qu'on pourrait presque lui reprocher de trop distraire le spectateur du grand mystère qu'il a sous les yeux. Au dessus, dans les lunettes de la voûte, on aperçoit d'autres merveilles, dont on voudrait pouvoir étudier les moindres détails. C'est la légende de saint Jérôme, traitée avec une grandeur et une simplicité de style, qui contraste singulièrement avec la manière molle et diffuse de plusieurs autres compositions du même artiste. Ici tout est sobre et imposant, mais il y a une scène qui fait plus d'impression que toutes les autres, c'est celle où l'on voit le saint, dressé sur son séant, disant le dernier adieu à ceux que la douleur a réunis autour de sa couche.

Dans une autre chapelle, plus rapprochée du chœur, on voit quatre figures de Pères de l'Église, auxquelles on reconnaît encore, malgré les dégâts qu'elles ont subis, le pinceau gracieux de Pinturicchio. Ce sont sans doute les restes de peintures plus considérables qu'il avait dû exécuter pour compléter l'ornementation de cette chapelle, déjà décorée de très-belles sculptures par son fondateur, le cardinal Costa (1479).

Celle de la famille Cibo, fondée par un neveu d'Innocent VIII, et consacrée par lui à saint Laurent, son patron, était également, au rapport de Vasari, couverte de fresques du même artiste ; mais de celles-là il ne reste plus le moindre vestige, depuis que Carlo Fontana, l'un des arbitres du goût public au XVIII[e] siècle,

leur a substitué les ornements de stuc et de marbre que chacun peut y admirer aujourd hui.

Il y avait donc, dans cette église privilégiée, outre la voûte et les vitraux du chœur, quatre chapelles entièrement peintes par Pinturicchio, et peintes, au moins l'une d'elles, avec un tel amour, qu'on chercherait en vain, parmi les autres ouvrages de Rome, et même parmi ceux de Spello, de Pérouse et de Sienne, où l'attendaient d'autres succès, quelque chose qui mérite davantage la qualification de chef-d'œuvre.

Avec le xvi[e] siècle, commença pour lui une ère nouvelle qui promettait tous les genres de prospérités à la fois : talent agrandi et purifié, profits réalisés et consolidés (1), considération lentement et sûrement acquise, emplois publics obtenus dans sa patrie (2), patronages encore plus glorieux que ceux de Rome, et, pour couronner tout cela, une compagne qu'il croyait sage et dévouée, dont la fécondité lui donnait le plaisir d'appeler ses enfants par de grands noms historiques, comme ceux de Jules-César et de Camille, fantaisie assez étrange dans un peintre Ombrien, et qui prouve à quel point l'antiquité classique avait pris possession des imaginations même les plus pures.

Pendant les voyages qu'il avait faits d'Orvieto à Pérouse, en 1496, il avait pris l'engagement de peindre, dans cette dernière ville, un grand tableau d'autel, très-riche en figures accessoires, pour l'église de Santa-Maria dei Fossi ; mais il avait été si impérieusement rappelé à Rome par Alexandre VI, qu'il n'avait pas eu le temps de remplir son engagement. Maintenant qu'il était libre de toute entrave, et qu'il se voyait

(1) Alexandre VI lui avait assuré l'usufruit des deux *tenimenti* dans le territoire de Chiusi.

(2) En 1501 il fit partie du collége des Décemvirs, à Pérouse.

comblé d'honneurs par ses concitoyens, il voulut sans doute justifier, par la production d'un chef-d'œuvre, l'admiration qu'ils avaient conçue de loin pour son talent; car, jusqu'alors, ce talent avait été exercé presque exclusivement hors de sa patrie, bien qu'il eût presque atteint sa cinquantième année.

L'ouvrage qui fut le fruit de cette inspiration patriotique, ajoutée à l'inspiration religieuse, se trouve aujourd'hui à l'Académie de Pérouse, dans un état qui ne permet d'apprécier qu'en partie sa beauté primitive. Cette beauté ne consiste ni dans l'ordonnance ni dans l'agencement des figures, quoiqu'elles soient très-nombreuses; mais comme chacune d'elles est inscrite dans un compartiment séparé ou dans un médaillon, il n'y a point ce qu'on appelle un effet d'ensemble, à moins qu'il ne soit pour les yeux, à cause du coloris auquel il ne manque que d'être mieux conservé, pour ne laisser rien à désirer, ni pour la richesse, ni pour l'harmonie. C'est dans l'expression et dans le caractère de chaque tête, prise isolément, qu'il faut chercher la preuve de la verve qu'il apporta dans l'accomplissement de cette tâche. Outre les quatre Évangélistes, il y a les figures imposantes de saint Jérôme et de saint Augustin, et deux petites compositions accessoires qui nuisent un peu trop au sujet principal : l'une est l'Annonciation, et présente un type de Vierge tellement gracieux, que la Madone de la partie centrale en est complétement éclipsée; l'autre est le Christ mort, à moitié descendu dans le tombeau, et soutenu par deux anges, sujet pathétique, si souvent traité par l'école Ombrienne, et où Pinturicchio ne devait être surpassé que par Raphaël; encore faut-il ajouter que, sous le rapport du sentiment, la victoire est restée douteuse. L'un des anges de Pintu-

ricchio a, dans sa physionomie, et surtout dans ses yeux rougis par les larmes, une expression de douleur qui remue fortement l'âme, et qui n'ôte rien à la beauté de ce céleste visage. Il y a là toute une élégie, et quand on descend de ces hauteurs poétiques pour étudier les moindres détails, on trouve dans la délicatesse des demi-teintes et dans la finesse du dessin des parties nues, de nouvelles preuves de l'importance que mettait l'artiste à ne pas tromper l'attente de ses concitoyens.

Ce fut sans doute vers la même époque, et par l'effet de la même émulation, qu'il peignit dans l'église de Saint-Jérôme, à Pérouse, le beau tableau représentant la Vierge sur son trône, entourée de quatre saints. Si la figure principale ne satisfait pas entièrement le spectateur, il est amplement dédommagé par les figures accessoires, dans lesquelles on a voulu reconnaître la main de Raphaël, dont l'influence sur son condisciple paraît avoir été d'autant plus prompte qu'elle fut involontaire. Mais cette influence ne s'était pas encore fait sentir, quand Pinturicchio alla peindre, en 1501, les fresques de la chapelle des Baglioni, dans l'église de Sainte-Marie-Majeure, à Spello. Ces peintures, distribuées en trois compositions distinctes, sans aucune liaison entre elles, représentent l'Annonciation, l'Adoration des Mages et le Christ enfant disputant avec les docteurs. La première offre à peu près la reproduction des types de Vierge qu'il a mis dans ses tableaux de Santa-Maria del Popolo, et dans celui de l'académie de Pérouse ; mais l'attention du spectateur est distraite du sujet principal par le portrait de l'artiste, tracé par lui-même, et qui, s'il était mieux conservé, ne serait pas indigne de servir de pendant à celui de Raphaël.

La même Vierge reparaît, mais avec une toute autre

suavité d'expression, dans l'Adoration des Mages ; c'est encore le thème favori de l'école, c'est-à-dire que la Mère est en adoration devant son divin Enfant, dont le regard semble être d'intelligence avec le sien ; et le groupe d'anges qui planent dans les airs, ainsi que les trois rois qui s'avancent avec leur pompeux cortége, sont mis très-habilement en rapport avec la scène mystique vers laquelle tout converge. Seulement, on regrette que les bergers soient si vulgaires, et que le peintre ait été si mal inspiré en traçant la figure de saint Joseph. Le même défaut d'inspiration se remarque dans les docteurs qui disputent.

Après le patronage des Baglioni, vint un autre patronage encore plus glorieux, qui ouvrit à son imagination de nouvelles perspectives. Il arriva donc à Sienne en 1502, et sa première tâche, celle où il pouvait le mieux s'aider des traditions de son école, fut de peindre la légende de saint Jean-Baptiste, dans une chapelle de la cathédrale ; et, quoiqu'il ne reste plus de cette peinture qu'un seul fragment qui ne soit pas méconnaissable, on y reconnaît, au premier coup-d'œil, le peintre légendaire de Santa-Maria del Popolo. Un tableau de la Nativité, que ses nouveaux patrons lui firent peindre dans la même année (1504), pour l'église de Saint-François, et qui devint plus tard la proie des flammes, était probablement exécuté dans le même style, sans parler de tant d'autres images de dévotion qui ont disparu, et qui devaient se ressentir de ce nouveau flux d'inspirations. Heureusement la plus belle et la plus radieuse de toutes, celle où l'on admettrait le plus volontiers la collaboration de Raphaël, a échappé à tous les accidents et à tous les genres de vandalisme ; je veux parler de la Madone de Monte-Oliveto, près de San-Gimignano, pure fleur om-

brienne, éclose sous l'influence de réminiscences vivaces, auxquelles l'éloignement des temps, ni celui des lieux n'ôtait rien de leur puissance, mais éclose si mystérieusement, qu'elle a été longtemps la plus ignorée des œuvres de l'artiste, et qu'on n'a pas encore pu lui assigner, avec précision, sa véritable date. Tout ce qu'on peut affirmer, en voyant ce beau type de Vierge, et les deux figures latérales, si fortes d'expression et de caractère, c'est que Pinturicchio avait su, depuis ses travaux de Rome et de Spello, ajouter quelque chose aux qualités, déjà si séduisantes, de son pinceau mystique.

Les œuvres de ce genre étaient pour lui comme de pieuses distractions dans les intervalles de repos que lui laissait le patronage glorieux, mais exigeant des Piccolomini. Cette famille était alors représentée, à Sienne, par trois frères, dont l'aîné, digne héritier du nom et des grandes qualités de Pie II, n'était pas moins jaloux que lui de faire servir le génie des artistes contemporains à l'illustration de sa race et à la décoration de sa patrie. Ce personnage, qui n'avait pas moins de noblesse dans l'esprit que dans le sang, était le cardinal François Piccolomini qui, devenu Pape l'année suivante (1502), sous le nom de Pie III, ne régna que quelques semaines, et ne put, en cette qualité, rien exécuter de mémorable. Mais, avant son élévation au trône pontifical, il avait été le premier à deviner le génie du jeune Michel-Ange, et il l'avait chargé de sculpter quinze statues pour sa chapelle du dôme de Sienne, avant qu'aucun autre patron italien eût seulement songé à occuper sérieusement son ciseau ou son pinceau. Vingt-cinq ans avant que Léon X eût la pensée de construire une bibliothèque pour y déposer les trésors littéraires recueillis par ses ancêtres, le petit-

neveu du savant et héroïque Pie II avait fait bâtir, dans un but analogue, et à la gloire de son grand-oncle, plus justement populaire qu'aucun des Médicis, un édifice destiné à recevoir, outre les ouvrages composés par lui, les manuscrits grecs et latins qu'il s'était procurés à grands frais, non par ostentation, mais pour satisfaire à un impérieux besoin de sa noble intelligence. A cet édifice, commencé en 1495, le cardinal François Piccolomini voulut donner une décoration qui fût en rapport avec sa destination. Des miniaturistes, alors célèbres, parmi lesquels on distingue Liberale de Verone et un certain Pierre de Pérouse, qu'il ne faut pas confondre avec le maître de Raphaël, furent appelés à décorer les principaux manuscrits des produits de leurs gracieux pinceaux (1). Les plus habiles sculpteurs en bois et en métal, Lorenzo di Mariano, Antonio di Giacomo et surtout Antonio Barili, qui ne fut jamais égalé pour la sculpture des cadres et des portes, s'acquittèrent, avec un zèle tout patriotique, des tâches respectives qui leur furent assignées; et quand tous ces travaux préliminaires furent enfin terminés, celui qui les avait ordonnés se souvint sans doute de l'artiste favori d'Alexandre VI et de la famille de la Rovère, et Pinturicchio, qui n'avait pas de rival, du moins dans son école, comme peintre historique et légendaire, eut à tracer, dans une sorte d'épopée pittoresque, les principaux traits de la vie de Pie II, liée à tous les grands événements du xve siècle et couronnée par une tentative héroïque qui suffisait

(1) Les manuscrits les plus riches en miniatures furent emportés plus tard en Espagne par le cardinal Burgos, qui fut gouverneur de Sienne pour l'empereur Charles-Quint. Vasari a commis une erreur en confondant ces manuscrits de la bibliothèque Piccolomini avec ceux qui appartiennent au dôme de Sienne, et qui sont restés intacts jusqu'à nos jours.

à elle seule pour inspirer un peintre digne d'une pareille tâche. Le héros avait fourni une longue et laborieuse carrière, toute consacrée à la défense des grands intérêts de la chrétienté, menacée à la fois par le schisme et par les barbares. Il avait parcouru presque toute l'Europe comme ambassadeur auprès des diverses cours, il avait reçu la couronne poétique des mains de l'empereur Frédéric III, qui se l'était attaché comme secrétaire et l'avait ensuite chargé de négocier avec le Pape Calixte III, auquel il devait lui-même succéder bientôt, une ligue générale des princes chrétiens contre les Turcs. Son zèle, non moins ardent qu'éclairé, l'avait fait élever d'abord au cardinalat, puis immédiatement après au pontificat, et les populations que menaçait le fer des Ottomans l'avaient salué d'avance comme leur libérateur. A sa voix, l'enthousiasme des antiques croisades avait semblé se réveiller en Italie, un concile avait été convoqué par le Pape à Mantoue, on y avait procédé à la canonisation de sainte Catherine de Sienne, comme pour donner aux nouveaux croisés une patronne de plus dans le ciel, et, au milieu des préparatifs de la croisade, le vénérable pontife, victime de son zèle trop mal secondé, avait expiré dans la ville d'Ancône, au moment même où un saint ermite avait aperçu son âme portée par des anges dans le ciel. Tels étaient les événements mémorables que Pinturicchio avait à représenter dans une série de dix compartiments qu'on peut appeler à juste titre les dix chants d'une épopée religieuse et chevaleresque.

Malheureusement, le génie de Pinturicchio ne se trouva pas à la hauteur de ce magnifique sujet, qui tenait beaucoup plus du genre héroïque que du genre mystique ou gracieux. Or, l'école dont il était sorti

l'avait bien initié au culte des saints, mais non point au culte des héros, et ce n'était pas vers cette région de l'idéal que son imagination prenait le plus volontiers son essor. De plus, la matière même de ces dix compositions n'était ni aussi heureusement choisie, ni aussi heureusement distribuée qu'elle aurait pu l'être, vu le grand nombre d'épisodes émouvants qu'elle offrait au peintre ou à l'ordonnateur, quel qu'il fût (1). Pourquoi, par exemple, a-t-il omis cette scène si belle qui se passa à la diète de Ratisbonne, quand Piccolomini, plaidant devant elle pour les chrétiens d'Orient, qu'il s'agissait de sauver par un élan de sympathie pour leurs souffrances, fit pleurer, à force d'éloquence de cœur, tout un auditoire de diplomates ? On pourrait citer d'autres traits de cette vie si pleine et si laborieusement consacrée à trois nobles buts : la suppression du grand schisme, la délivrance des Grecs et la restauration des lettres antiques ; mais il y aurait de l'injustice à faire retomber sur le peintre la responsabilité de ces omissions. Il n'en est pas de même des faiblesses de style et des incorrections de dessin qui déparent, pour un œil exercé, le plus grand nombre de ces compositions, et dont il doit être rendu seul responsable, bien qu'elles ne soient pas toutes son ouvrage ; car, dans le contrat passé entre lui et la famille Piccolomini, il est formellement stipulé que les têtes seules devront être peintes de sa propre main, ce qui explique suffisamment le défaut de proportion ou même d'équilibre qu'on remarque dans certaines figures, même dans celles qui occupent le premier

(1) Il est dit dans le contrat : *Sia tenuto fare in fresco dieci storie nelle quali, secondo li sarà dato in memoriale e nota, abbia a dipingere la vita di Papa Pio*, etc Voir le document dans la nouvelle édition de Vasari. Vol. V, p. 286.

plan ou qui jouent le principal rôle (1). En général, Pinturicchio ne sait pas faire poser ses personnages ; il sait tout aussi peu les faire mouvoir ou les draper, et voilà pourquoi il aime tant à représenter des foules bien serrées, auxquelles il mêle quelques charmants visages marqués de l'empreinte si suave de l'école Ombrienne et qui désarment momentanément la sévérité de la critique.

Dans cette série de compositions, il y en a deux (et ce sont les plus belles), où l'on a voulu reconnaître la main de Raphaël. Que ce dernier, dont le grand talent commençait alors à poindre, ait aidé, plus que par des conseils, son condisciple, assez âgé pour être son père, c'est ce qu'il est impossible de mettre en doute, non pas à cause du témoignage de Vasari, auquel on peut reprocher ici plus que de l'exagération (2), mais à cause de la différence qui se trouve entre ces deux compositions et toutes les autres. Dans la première, on voit le jeune Piccolomini qui accompagne le cardinal Capranica au concile de Bâle, et l'agencement des figures est combiné de manière à laisser à ce dernier sa place et son rôle de principal personnage, tout en faisant ressortir celui dont il s'agit de tracer l'histoire. Toute cette partie du tableau est traitée de main de maître, tant pour les caractères que pour les

(1) Ces incorrections sont surtout frappantes dans le troisième compartiment où le jeune Piccolomini reçoit la couronne de laurier, et dans le sixième, où il reçoit le chapeau de cardinal de Calixte III, qu'on prendrait pour un nain déguisé en souverain pontife, tant le raccourci des membres inférieurs est mal rendu.

(2) Voici comment s'exprime Vasari dans la vie de Pinturicchio : *Gli schizzi e i cartoni di tutte le storie che egli vi fece, furono di mano di Rafaello*... Il est vrai qu'il modifie un peu son assertion dans la vie de Raphaël, où il se contente de dire que Pinturicchio *lo condusse in Siena*; *dove Raffaello gli fece alcuni dei disegni e cartoni di quella opera.*

poses, et est la reproduction fidèle du dessin original conservé dans la galerie de Florence et dont nul autre que Raphaël ne peut être l'auteur. La seconde composition, qui lui est attribuée, est la cinquième dans la série, et il faut avouer que c'est la plus gracieuse de toutes. Elle représente le mariage de l'empereur Frédéric III avec Éléonore de Portugal, et le groupe de femmes qui forment le cortége de la nouvelle impératrice est tellement éblouissant, qu'on ne songe même pas à chercher du regard le jeune Piccolomini. Ici, c'est la fiancée qui est l'héroïne ; mais ses traits et ses formes n'ont rien de commun avec les types de l'école Ombrienne et semblent indiquer un portrait de famille plutôt qu'une création spontanée de l'artiste. Il n'en est pas de même du groupe des suivantes, où l'on remarque, sinon un ouvrage immédiat de Raphaël, au moins des contours tracés d'après son esquisse et, pour ainsi dire, sous son inspiration (1).

On ne comprend pas que l'exécution ou même les dessins des huit autres compositions aient jamais pu lui être attribués. Il y a des fautes que la noblesse naturelle de son imagination ne lui aurait jamais laissé commettre. Il aurait mis plus de verve et plus de grandeur dans la représentation du concile de Mantoue, et l'on n'y verrait pas tous ces volumes ouverts et tous ces docteurs qui semblent soutenir froidement une thèse. La canonisation de sainte Catherine aurait présenté des groupes et des incidents bien autrement animés, et le sujet principal n'aurait pas été relégué tout au fond du tableau. Enfin un génie comme celui de Raphaël aurait tiré un tout autre parti de la mort de Pie II, causée par la disproportion de ses forces

(1) Le dessin original de cette composition se trouve à Pérouse, dans le palais Baldeschi.

physiques avec son zèle chevaleresque et pastoral. Dans la composition de Pinturicchio, le Pape est encore vivant et semble donner des ordres relatifs à la flotte vénitienne qui est en vue, mais les oiseaux funèbres qui planent au-dessus de sa tête, et le cyprès qu'on aperçoit près de lui, bien qu'il soit dans l'intérieur du port d'Ancône, font pressentir la catastrophe qui allait ruiner sans retour tant de belles espérances.

Les défauts qui déparent la plupart de ces fresques, se retrouvent dans celle qu'il a peinte en dehors de la sacristie, et qui représente le couronnement de son nouveau patron, devenu pape sous le nom de Pie III. C'était le cas de raviver ses inspirations par la reconnaissance ; mais l'artiste, engagé dans une fausse voie, oubliait jusqu'aux règles élémentaires de la composition pittoresque, reléguant au fond du tableau la figure en demi-relief du personnage principal, et mettant sur le premier plan, dans les attitudes les moins appropriées à une scène si sérieuse, une multitude d'acteurs insignifiants qui n'ont d'intéressant que la richesse ou la bizarrerie de leurs costumes.

Soit que ses forces fussent épuisées par une si longue tâche, soit que son pinceau trop expéditif fût tombé peu à peu dans le relâchement qui lui avait fait produire, à Rome, tant d'œuvres triviales, et dont il lui était difficile de se relever encore une fois, il est certain qu'à partir de l'époque où il eut terminé ses fameuses fresques (vers 1506), il ne fit plus rien qui fût digne de la réputation qu'il avait acquise. On peut voir dans l'église de Saint-André, à Spello, un de ses plus médiocres tableaux, qui est daté de 1508, et qui, par une ironie du sort, est beaucoup mieux conservé que celui de l'académie de Pérouse. Ici l'artiste a voulu, lui aussi, agrandir sa manière, et il a tracé des

figures de beaucoup plus grandes dimensions, ce qui ne lui a pas du tout réussi. Il a presque aussi complétement échoué dans le caractère de ses personnages, sans excepter celui de la Vierge. Il n'y a guère que le saint Jean, placé au bas du trône, qui rachète un peu les faiblesses de cette composition. L'année suivante, il en exécuta une plus faible encore pour l'église des Augustins, à San-Severino (1) : et, si ce mouvement de décadence continua, dans la même proportion jusqu'à la fin, il n'y a pas lieu de regretter la perte ou la destruction de son tableau de la Nativité, qui ornait jadis la chapelle Sergardi, dans l'église des Franciscains de Sienne, et qui dut être terminé dans la dernière année de sa vie.

La cause de sa mort ne fut pas, comme le prétend absurdement Vasari, le désespoir d'avoir manqué une belle occasion de s'enrichir aux dépens des moines franciscains de Sienne (2). Non, ce ne fut ni la honte, ni le remords qui rendirent amers ses derniers moments, mais le sentiment affreux de l'abandon dans lequel le laissait mourir celle qui avait partagé jusque-là les diverses vicissitudes de sa fortune, et qui, dans son impatience de contracter un nouveau lien, s'enfuyait avec son ignoble complice, après avoir fermé la porte sur son mari agonisant, de manière que ses plaintes ne fussent entendues de personne. Ceci se passait en 1513, et l'on voit dans le palais Borromeo, à Milan, une petite miniature de Pinturicchio, de la

(1) Il y a, dans la sacristie de la même église, un autre tableau d'un tout autre style, mais aussi d'une époque bien antérieure.

(2) Suivant Vasari, Pinturicchio demanda longtemps à être débarrassé d'une caisse très-lourde qu'on avait laissée dans sa chambre, et, quand il sut qu'elle était pleine de ducats, il ne put se consoler d'avoir laissé échapper une pareille proie.

même date, qui représente Jésus portant sa croix, et qui pourrait bien être une allusion à celle que ce martyr de la patience conjugale avait à porter lui-même.

Si l'on peut reprocher à Pinturicchio d'avoir trop produit, on peut adresser le reproche contraire à son condisciple Spagna, dont les œuvres sont à la fois si suaves et si soignées, que l'œil le plus exercé est souvent exposé à les confondre, je ne dis pas avec celles de Pinturicchio ou de Pérugin, mais avec celles de Raphaël lui-même ; et cette ressemblance n'est pas seulement l'effet de leur apprentissage commun, elle tient aussi aux efforts qu'il fit pour imiter la manière de son condisciple, quand il vit celle de son maître devenir, dans un certain sens, de plus en plus inimitable.

Il y a, dans le musée de Berlin, un tableau très-admirable, quoique endommagé, représentant l'adoration des Mages et dans lequel on a cru reconnaître la main de Raphaël. Je crois que tous ceux qui auront eu occasion d'étudier de près les meilleurs produits du pinceau de Spagna, seront tentés, comme moi, de lui attribuer cette ravissante composition à laquelle il ne manque que d'être mieux conservée, pour obtenir de tous ceux qui la contemplent, la qualification de chef-d'œuvre. Il y a des parties et même des parties accessoires, qui sont traitées avec une perfection technique dont on ne trouve que de rares exemples dans la plupart des peintres de l'école Ombrienne, et que Raphaël lui-même n'atteignit que par degrés dans les ouvrages de sa première manière. Autant qu'on peut juger des qualités distinctives de Spagna, par le petit nombre de tableaux, plus ou moins authentiques, qui restent de lui, il brilla moins par la fécondité que par la pureté de son imagination, et les sujets mystiques

qui formaient la principale tradition de l'école Ombrienne, étaient bien plus de sa compétence que les sujets dramatiques ou légendaires, parce que les premiers n'exigeant de lui aucun frais d'invention, il pouvait y reproduire, avec quelques légères modifications, l'ordonnance et les types de son maître ; mais il les reproduisait en y mettant tout le fini d'exécution dont il était capable, et même parfois en ajoutant quelque chose à la grâce des contours et à la finesse du modelé, comme on peut le voir ici dans la tête si belle de saint Joseph, et surtout dans celles des trois Rois, si pleines de noblesse et d'expression. La même remarque s'applique aux trois anges qui forment le céleste concert et qui sont copiés sur un groupe souvent répété par Pérugin. Quant aux bustes distribués dans les angles, ils ressemblent tellement à certaines créations idéales de Raphaël, qu'on est tenté d'admettre, pour expliquer cette ressemblance, un prodigieux succès d'imitation ou même une collaboration partielle. Cette tentation est encore accrue par la beauté des lignes du dessin, dans les endroits où elles ont été mises à nu par la chute des couleurs ; mais nous avons dans les trois ou quatre ouvrages bien authentiques qui restent de Spagna, des preuves plus que suffisantes de sa supériorité sur tous les peintres de son école, à l'exception de son condisciple d'Urbin Outre ses premières fresques, si pures et si naïves d'expression, à Santa-Maria degli Angeli, nous avons, dans le palais communal de Spolète, cette ravissante Madone, entourée de quatre saints, qui a été détachée du mur extérieur du château, et transportée, non sans d'irréparables dégâts, dans le lieu où on la voit aujourd'hui (1) ;

(1) Giovanni Spagna dut s'établir à Spolète dans les premières années du XVI siècle. Le décret par lequel on lui donne le droit

nous avons le grand tableau qu'il peignit, en 1507, pour le *Monte Santo* de Todi, en s'astreignant, d'après les termes du contrat, à le faire exactement semblable à celui de l'église de Saint-Jérôme, à Narni (1), clause d'autant plus regrettable que l artiste, combinant alors la plénitude avec la fraîcheur de son talent, était mieux servi que jamais par ses inspirations personnelles. Nous avons à Trevi, dans l'église des Franciscains, un Couronnement de la Vierge, exécuté cinq ans plus tard, et dans lequel on retrouve toutes les qualités distinctives de l'école Ombrienne, appliquées ici à la glorification spéciale du saint sous le patronage duquel elle avait fleuri ; car, outre la composition accessoire représentant, au dessus de la porte du chœur, saint François recevant les stigmates, il y a, au dessous de la composition principale, dix-huit petites figures qui sont autant de portraits approximatifs des personnages qui ont le plus illustré l'ordre par leurs vertus. Enfin, nous avons dans l'église inférieure d'Assise, le tableau justement célèbre et malheureusement trop retouché, qui décore la chapelle de Saint-Étienne, et dont le style, plus large que celui de ses ouvrages antérieurs, sans être moins soigné, accuse, dans son auteur, au point de vue technique, une progression correspondante au développement du talent de Raphaël, et un parti pris de marcher, ne fût-ce que de loin, sur les traces de son modèle. C'était en 1516, quand ce dernier avait presque entièrement renoncé à sa manière Ombrienne, et quand une imitation trop servile pou-

de cité en 1516, parle d'un long séjour antérieur à cette date. *Lettere Pitt.*, Perug., p. 194, 196.

(1) Orsini, *Vita di P. Perugino*, p. 290.—Ce tableau de Narni est évidemment d'un artiste florentin. Le style a beaucoup de ressemblance avec celui de Cosimo Rosselli.

vait avoir ses dangers. Quoi qu'il en soit, elle n'a pas cet inconvénient dans la peinture d'Assise, et ceux qui attachent un grand prix au genre de progrès qu'elle constate, n'ont pas tort de la signaler comme le chef-d'œuvre de Spagna.

Quant à moi, je n'hésiterais pas à donner la préférence, soit au tableau de Berlin, s'il était prouvé qu'il est de lui, soit à celui du Vatican, qui représente aussi l'Adoration des Mages, mais qui a sur l'autre l'avantage d'être beaucoup mieux conservé. Les deux compositions se ressemblent tellement, qu'il est impossible de ne pas admettre ou que l'une a servi de modèle à l'autre, ou qu'elles ont été exécutées toutes deux d'après un modèle commun. Nous avons déjà remarqué que c'était le thème favori du chef de l'école Ombrienne. Non-seulement Spagna l'a traité dans le même esprit que son maître, mais il a reproduit ses types, ses poses, ses airs de tête, et même ses groupes; seulement il les a reproduits en marquant de son cachet propre chacune des figures et en donnant à son modelé un degré de perfection qu'on ne trouve que rarement dans les œuvres de Pérugin. Je ferai remarquer, en outre, comme particularité distinctive dans celles de son élève, une certaine dilatation des ailes du nez et une prodigieuse finesse de découpure dans les lignes qui circonscrivent les traits du visage. Enfin, pour dernier argument, je rappellerai que ce tableau se trouvait dans l'église de la Spinetta, près de Todi, où Spagna en avait peint un autre en 1507, dans le même style, c'est-à-dire dans un style que Raphaël avait déjà dépassé à cette époque, et qui, d'un autre côté, était bien au dessus des forces de Pérugin. J'attribue donc à Spagna, et à Spagna tout seul, cette charmante composition de la galerie du Vatican, et si

je me laissais aller à mes impressions personnelles, je serais tenté de lui attribuer aussi la Cène de l'ancien couvent de Saint-Onuphre, dans laquelle on a voulu d'abord reconnaître un ouvrage de Raphaël, et sur laquelle la critique contemporaine n'a pas encore dit son dernier mot (1).

Comme tant d'autres peintres du même siècle, Spagna se fourvoya en voulant agrandir sa manière. Nous ne savons pas si sa décadence fut graduelle ou subite; car entre son tableau d'Assise et ses fresques de l'église Saint-Jacques, sur la route de Spolète à Fuligno, il y a une lacune de dix années, dont il est difficile de se rendre compte autrement que par la supposition d'un voyage dans sa patrie. Dans ce cas, ce serait à son retour d'Espagne qu'il aurait exécuté les misérables peintures dont il nous reste à parler. Celles de 1526, dont le sujet, tiré de la légende de Saint-Jacques, devait flatter une imagination espagnole, ne sont pas encore tout à fait indignes de leur auteur; mais le Couronnement de la Vierge, outre qu'il trahit une main de plus en plus débile, est une sorte de désaveu des inspirations Ombriennes, en ce que l'artiste, qui avait à choisir entre tant de chefs-d'œuvre de son école, a mieux aimé se laisser influencer par la composition si peu mystique de fra Filippo Lippi, dans la cathédrale de Spolète. Quant à l'autre fresque qui est en face, et qui porte la date de 1530, c'est à peine si elle mérite de figurer dans l'histoire de l'art, et il est triste qu'elle doive servir de clôture à celle du peintre.

(1) Ce qui est hors de doute, c'est que cette grande fresque n'est pas l'œuvre d'un artiste Florentin. En ne l'attribuant pas à Raphaël, on ne peut choisir qu'entre Pinturicchio et Spagna. Or le couvent de Saint-Onuphre était une espèce de colonie du couvent *delle Contesse* à Fuligno, et Spagna avait exécuté plusieurs travaux dans cette ville et dans les environs.

Ceux d'entre ses condisciples qui ne s'établirent pas hors de Pérouse, restèrent naturellement plus fidèles aux traditions locales, mais sans se soustraire complétement aux influences du dehors, surtout quand celle du maître devint, dans ses vieux jours, une entrave plutôt qu'un secours. C'étaient d'innocents transfuges qui, n'ayant plus de chef pour leur donner le mot d'ordre, allaient, mais le plus tard possible, le demander ailleurs. Il y en a deux qui sont plus intéressants que tous les autres, non-seulement à cause de leur fidélité plus persévérante, mais aussi à cause de l'espèce de fraternité qui unit toujours leurs cœurs et souvent leurs pinceaux. L'un était Eusebio di San-Giorgio, et l'autre Nicolas Manni Tous deux avaient étudié sous Pérugin, avant sa période de décadence, et le premier surtout avait tiré de cet apprentissage un profit presque égal à celui qu'en avait tiré Giovanni Spagna, puisqu'il fit aussi, lui, des tableaux que les juges les plus compétents ont voulu et veulent encore attribuer à Raphaël.

En digne peintre Ombrien, il débuta par des bannières, et nous le trouvons, en 1501, associé à Fiorenzo di Lorenzo et à Berto di Giovanni, pour l'exécution de plusieurs ouvrages de ce genre, dont pas un seul ne subsiste aujourd'hui. Aucun de ses condisciples ne porta si loin que lui la passion pour la peinture. Il lui sacrifia tout, même le plaisir de la chasse; mais il ne lui sacrifia pas son amour pour une pauvre fille qu'il avait aimée presque dès l'enfance, et qui le rendit père d'une nombreuse famille, à la subsistance de laquelle il lui devint de plus en plus difficile de pourvoir. De là des souffrances morales et des infirmités précoces dont l'effet, s'ajoutant à ses soucis domestiques, finit probablement par faire vieillir son

imagination avant le temps ; car on ne trouve ni à Pérouse, ni dans les environs, aucune production dont la date dépasse celle de son âge mûr; et même les productions de sa jeunesse sont extrêmement rares. Celle qui est à la fois la plus intéressante et la plus authentique, se trouve dans l'église de San-Damiano, près d'Assise. Ce sont deux fresques qu'on peut bien appeler *péruginesques* dans la meilleure acception du mot, et qui représentent, d'un côté, l'Annonciation, de l'autre, saint François recevant les stigmates. La date 1507, que l'artiste y a inscrite avec son nom, signifie pour nous que le disciple était alors bien supérieur à son maître. Cette supériorité serait encore plus manifeste, s'il était prouvé que le charmant tableau de l'Adoration des Mages, qu'on voit dans une chapelle latérale de l'église des Augustins, à Pérouse, est vraiment d'Eusebio di San-Giorgio. La beauté des types, la délicatesse des contours, la finesse du modelé, la richesse et l'harmonie des couleurs, toutes ces qualités, si rarement réunies dans une même œuvre, donnent à l'auteur de celle-ci, quel qu'il soit, le droit d'être comparé, je ne dis pas seulement à Spagna, mais à Raphaël lui-même, pourvu qu'on limite cette comparaison à sa première manière. La date approximative que j'assignerais à son exécution ne s'éloignerait pas beaucoup de celle du tableau de San-Damiano, que je regarderais comme une sorte d'acheminement vers celui-ci; et mes conjectures, concernant l'un et l'autre, se trouveraient indirectement fortifiées par un document qui nous montre ce pauvre Eusebio, pour qui la vie ne fut qu'une succession d'angoisses, jouissant, vers cette époque (1506), d'une prospérité relative et se trouvant assez riche pour prêter cent ducats d'or à son condisciple Pinturicchio. Il faut que son ta-

lent ait été peu apprécié à Pérouse même; car, à l'exception du tableau douteux dont nous venons de parler, on n'y trouve aucun vestige de son pinceau. Pour se faire une idée du changement qui s'opéra peu à peu dans sa manière, il faut voir, sur l'autel de l'église des Franciscains, à Matelica, le dernier ouvrage qu'on connaisse de lui, et qui est postérieur de cinq années seulement à celui de San-Damiano. L'ensemble de la composition se ressent encore des inspirations Ombriennes, et l'on reconnaît, à travers les ravages du temps, qui ne l'ont pas épargnée, un élève de Pérugin, et même un élève non dégénéré, à moins qu'on ne regarde comme un symptôme de dégénération, une certaine tendance, peut-être involontaire, à imiter le dessin plus large de Léonard et de Raphaël.

Bien que son ami Nicolas Manni ait beaucoup plus travaillé que lui, et que sa carrière d'artiste embrasse une période de plus de trente années, ses œuvres sont presque aussi rares que celles d'Eusebio, ce qui est d'autant plus inexplicable qu'il jouissait d'une grande vogue à Pérouse, comme le prouvent les travaux importants dont il fut chargé à plusieurs reprises et à des époques très-éloignées l'une de l'autre. Dès 1493, c'est-à-dire quand il sortait à peine d'apprentissage, il entreprenait une tâche toute nouvelle pour son école et pour lui, celle de peindre la Cène dans la grande salle des Prieurs ; et il fallait que cette peinture, aujourd'hui détruite, ne fût pas trop au-dessous de l'attente de ses patrons, puisque les mêmes magistrats le chargèrent quelque temps après, d'en exécuter plusieurs autres, qui ont toutes subi le même sort. Pour juger de son plus ou moins de fidélité aux leçons de son maître, qui était en même temps son compatriote, tous deux étant nés à Città della Pieve, il

faut voir les trois tableaux qui restent de lui à Pérouse, l'un au-dessus de la porte de la cathédrale, en y joignant les fragments conservés dans la sacristie ; l'autre, dans le couvent des religieuses de Saint-Thomas, et le troisième, le plus beau de tous, dans l'Académie des beaux-arts; mais surtout il faut voir ce qu'il a fait, comme continuateur de Pérugin, dans la *Sala del Cambio*, où il semble avoir craint d'abord de ne pas marcher assez scrupuleusement sur les traces de son devancier. On voit que peu à peu ses scrupules se sont calmés, et qu'il a fini par se lancer, lui aussi, dans la voie du progrès, à la suite de son condisciple Raphaël. Cette intention est visible dans une de ses Sybilles, et peut-être aussi dans la fresque si gracieuse où il a représenté la naissance de saint Jean-Baptiste. Malheureusement, il se dégoûta de ce travail, qu'il continua sans verve, et pour l'achèvement duquel il se fit harceler par les magistrats. Il lui tardait sans doute de s'émanciper de cette espèce de tutelle qui durait depuis trois ans (1515-1518), et je regarde comme un des fruits probables de cette émancipation le tableau de l'église de Saint-Thomas, dont le style est plus large et dont la manière et les types trahissent un impuissant effort pour imiter fra Bartolommeo. Ce fut encore pis quand l'artiste, dans ses vieux jours (1540), exécuta la peinture à fresque qu'on voit encore dans l'église de Saint-Martin, à Verzaro. On peut dire que sa décadence avait alors atteint son dernier terme.

Sinibaldo Ibi, sorti également de l'école de Pérugin, ne chercha pas, comme la plupart de ses condisciples, à imiter successivement les diverses manières de Raphaël. Ce fut Pinturicchio qu'il prit pour son modèle de prédilection, reproduisant assez heureusement ses types, du moins ses types de Vierge, et prodiguant,

comme lui, le bleu d'outre-mer et les dorures. Une tête de jeune héros, conservée dans le couvent de Saint-Augustin, à Pérouse, et marquée d'une certaine empreinte idéale, ferait croire que, dans cette direction, l'élève aurait pu aller plus loin que son maître. C'est évidemment un ouvrage de la jeunesse de Sinibaldo, exécuté vers la même époque que son tableau du dôme de Gubbio et la bannière qu'il peignit en 1508, pour la confrérie des Pénitents-Blancs, immédiatement après qu'il en fut devenu membre (1). Quoique ce monument de la piété du peintre ne soit aujourd'hui qu'une ruine, il mérite d'être cité, non-seulement à cause de l'inspiration qui l'a fait naître, mais aussi comme une preuve de plus de la vocation spéciale de l'école Ombrienne, à laquelle il était aussi naturel de produire des bannières qu'à l'école Vénitienne de produire des portraits.

C'était encore un peintre de bannières, du moins dans sa jeunesse, ce Berto di Giovanni que nous avons déjà signalé comme le collaborateur d'Eusebio di San-Giorgio pour ce genre d'ouvrages ; mais, en vieillissant, il se jeta aussi lui dans l'imitation de plus en plus servile de Raphaël, et il ne produisit plus que des œuvres sans caractère. Les quatre petits tableaux conservés dans la sacristie du couvent de Monte-Luce, à Pérouse, et ceux qui se trouvent dans l'église de Sainte-Julienne, suffisent, à défaut de compositions plus importantes, pour donner une idée de la manière dont il comprenait et exploitait son modèle.

A cette longue liste d'élèves formés directement à

(1) Cette bannière est conservée dans le palais Ranghiasci, à Gubbio. On voit, dans la même collection, une charmante Madone peinte, en 1510, d'après les inspirations Ombriennes par un certain Nardini qui devait les avoir puisées à la même source.

l'école de Pérugin, il faut ajouter Melanzio de Montefalco, qui travaillait sous lui à l'époque où il produisait encore des chefs-d'œuvre, mais qui, malgré cet avantage, n'a laissé dans sa patrie que des productions assez médiocres, parmi lesquelles je citerai une de ses Madones entre plusieurs saints, dans l'église de Saint-Fortunat, parce que cette peinture est la plus ancienne que l'on connaisse de lui (1498), et surtout parce qu'elle était originairement une bannière.

Assurément, voilà un cortége de disciples bien imposant : imposant par le nombre, imposant dans tous par la pureté des inspirations, et, dans quelques-uns, par des conceptions égales à celles du maître; et cependant nous n'y avons pas fait figurer celui qui fut maître à son tour, maître plus grand que Pérugin lui-même, et qui a été proclamé le maître des maîtres par toutes les générations d'artistes qui se sont succédé depuis trois siècles. On comprend qu'il s'agit ici de Raphaël, l'un des fondateurs de l'école Romaine, et qui, à ce titre, devra trouver sa place dans un autre chapitre. Nous n'avons pas non plus fait mention de quelques peintres Florentins, qui, d'après le témoignage non suspect de Vasari, devinrent les élèves de Pérugin pendant son séjour à Florence, et profitèrent si bien de cet apprentissage, qu'il y en eut dont les œuvres méritèrent d'être confondues non-seulement avec celles du maître (1), mais avec celles de Raphaël lui-même. Tel fut ce Bacchiacca, qui malheureusement n'a laissé dans sa patrie qu'une miniature très-délabrée sur un gradin d'autel de l'église de San-

(1) Parmi ces œuvres péruginesques, sans nom d'auteur, celles qui m'ont le plus frappé sont un tableau dans la sacristie de San-Lorenzo et un autre plus remarquable encore, dans une chapelle de l'église de San-Spirito, à gauche du grand autel.

Lorenzo, et qui égala un jour les plus grands artistes de son temps, en peignant sur trois panneaux de coffre nuptial, dans un style tout à fait Ombrien, trois épisodes de l'histoire de Joseph. Malheureusement le patronage d'un Médicis fit subir à son talent une déviation fatale, et le protégé de Côme ne put pas réaliser les belles espérances qu'avait données le disciple de Pérugin (1).

(1) Côme Ier lui fit faire des dessins pour un lit royal (*letto reale*) et d'autres travaux du même genre ; mais l'idée ne lui vint pas d'employer son talent dans le genre de composition où il égalait les grands maîtres.

Je ne place point Domenico Alfani pas plus que son fils bâtard Orazio parmi les peintres Ombriens. Le premier fut d'abord imitateur superficiel et maniéré de Pérugin, puis s'engoua du Florentin Rosso, son compagnon de débauches. Le second fut un peintre eclectique, parfois assez gracieux, et devint le fondateur de l'Académie de peinture à Pérouse, ce qui veut dire que l'école Ombrienne y était morte.

CHAPITRE XI.

ÉCOLE MYSTIQUE.

Son caractère spécial. — Influence exercée par le poème de Dante sur les produits de cette école. — Don Lorenzo le Camaldule. — Le bienheureux Domenici, réformateur des Dominicains. — Son influence sur les artistes de son ordre. — Fra Angelico. — Ses travaux en Ombrie, à Fiesole, à Florence et à Rome. — Benozzo Gozzoli. — Ses travaux à Rome, en Ombrie, à Florence, à San-Gimignano et à Pise.

Ici s'arrête la compétence de ce qu'on appelle vulgairement *les connaisseurs,* l'organe particulier qui s'applique à l'appréciation de l'espèce de produits dont nous allons parler, n'étant plus celui qui juge les œuvres ordinaires de l'art. Le mysticisme est à la peinture ce que l'extase est à la psychologie, ce qui dit assez combien sont délicats les matériaux qu'il s'agit de mettre en œuvre dans cette partie de notre histoire. Il ne suffit pas d'assigner l'origine et de suivre le développement de certaines traditions qui impriment aux ouvrages sortis d'une même école un caractère commun presque toujours facile à reconnaître ; il faut encore s'associer, par une sympathie forte et profonde, à certaines pensées religieuses qui ont préoccupé plus particulièrement tel artiste dans son atelier, ou tel moine dans sa cellule, et combiner les effets de cette préoccupation avec les dispositions correspondantes

parmi leurs concitoyens. Cette condition est extrêmement difficile à remplir pour nous qui n'avons pas respiré l'atmosphère de poésie chrétienne au sein de laquelle les générations d'alors ont vécu, et le plus souvent nous passons avec un superbe dédain devant des peintures miraculeuses qui ont exercé l'influence la plus délicieuse sur une quantité innombrable d'âmes humaines dans le cours de plusieurs siècles. Nous ne réfléchissons pas que cette image muette de la Madone et de l'Enfant-Jésus a parlé un langage mystérieux et consolant à plus d'un cœur assez humble et assez pur pour le comprendre, et qu'il n'y a peut-être pas de larmes plus précieuses devant Dieu que celles qui ont mouillé la pierre de ces modestes oratoires. C'est dans les vies des Saints, bien plus que dans celles des peintres, qu'il faut chercher la preuve de ces rapports intéressants entre la religion et l'art. Saint Bernardin de Sienne allait tous les jours hors de la porte Comolli, sur la route qui conduit à Florence, et là il passait de longues heures en prières devant une Madone qu'il préférait à tous les chefs-d'œuvre exposés dans les églises, et dont il aimait à s'entretenir ensuite avec sa cousine Tobie, qui était la confidente de son pieux enthousiasme (1). Cette attraction si puissante que l'œuvre d'un artiste obscur exerçait sur l'imagination du jeune Bernardin, cette préférence qu'il lui donnait sur tous les autres tableaux proposés à sa vénération, ce besoin de prier là plutôt qu'ailleurs, et d'épancher ensuite ses naïves émotions dans un autre cœur d'enfant, que sa candeur rendait capable de les partager et de les comprendre, tout cet ordre de faits qui surabondent dans l'histoire des saints et

(1) *Vies des Saints*, par Simon Martin, t. I, p. 1261.

dans l'histoire des peuples, mais qui, par une sorte de convention tacite, sont placés en dehors de l'observation commune, pourraient cependant répandre à la fois un nouveau charme et un nouveau jour sur les recherches jusqu'à présent si arides qui ont l'art chrétien pour objet. En exploitant cette mine si féconde de considérations psychologiques de l'ordre le plus élevé, on trouverait l'explication des vicissitudes qu'ont éprouvées certains ouvrages universellement admirés dans un siècle, entièrement oubliés dans un autre ; on comprendrait pourquoi le bas peuple, celui que les connaisseurs appellent *superstitieux* et *dévot,* est resté seul fidèle à ces images surannées devant lesquelles il s'agenouille le soir quand son travail est fini, pourquoi lui seul songe à mettre de l'huile dans la petite lampe et des fleurs sur le tabernacle. Celui qui apporterait dans cette étude toutes les dispositions requises pour comprendre le *beau* dans toute l'étendue de son acception, n'aurait à craindre qu'un seul danger, analogue à celui auquel sont exposés les partisans trop exclusifs des lectures mystiques ; il courrait risque de sacrifier les autres éléments de l'histoire de l'art, afin de respirer plus à loisir le parfum si suave et si prodigieusement varié des dévotions populaires. Un précieux souvenir que j'ai emporté d'une de mes excursions dans les lagunes de Venise, m'est une preuve de l'importauce que peut avoir ce genre d'observations. Nous allions visiter les ruines de Torcello, par une belle matinée de printemps, quand, en débouchant du canal qui traverse Murano dans toute sa longueur, nous apercûmes une petite île couverte d'arbres en fleurs, derrière lesquels était cachée une très-modeste chaumière que nous découvrîmes bientôt. Près de l'endroit où aborda notre gondole, nous aper-

cûmes une Madone sculptée dans le mur, avec une lampe qui brûlait devant elle, des fleurs fraîchement cueillies, et une bourse attachée à une longue perche pour recueillir l'aumône des pêcheurs et des gondoliers. En débarquant pour visiter le jardin, nous trouvâmes un vieillard assis sur le seuil de la porte, et la douceur de son accent, jointe à la sérénité de son noble visage, nous ayant encouragés à l'interroger sur le genre de vie qu'il menait dans cette solitude, nous apprîmes de lui les détails les plus intéressants sur sa propre histoire, sur celle de son île, jadis occupée par des moines franciscains que l'invasion étrangère en avait chassés, sur celle de la Madone, que les mains profanes des soldats français avaient vainement essayé d'arracher de son tabernacle de pierre ; et cette dernière partie de son récit était plus fortement accentuée que les autres. Il y avait plus de vingt cinq ans qu'il vivait presque constamment seul sur cet espace si resserré ; et quand nous lui demandâmes si cet isolement perpétuel ne l'attristait pas quelquefois, il nous répondit, avec un sourire de confiance accompagné d'un geste très-expressif, en nous montrant la Madone, qu'ayant toujours eu la Mère de Dieu près de lui, il n'avait jamais senti sa solitude ; que le voisinage d'une telle protectrice suffisait pour le rendre heureux, et que l'entretien de la lampe et le renouvellement des fleurs faisaient sa plus douce occupation.

Assurément ce n'était pas l'œuvre d'art en elle-même qui charmait les ennuis de son exil volontaire, mais elle était nécessaire pour entretenir en lui ce mouvement de poésie intérieure, qui est le privilége le plus enviable des âmes simples et pieuses. Un trait analogue se trouve dans l'histoire de la bienheureuse Umiliana,

nourrissant sa dévotion particulière pour la sainte Vierge par la vue d'une image qui aidait aux sublimes élans de son cœur, et devant laquelle elle entretenait une lampe qui ne s'éteignait jamais sans qu'elle fût rallumée, soit par un ange, soit par une colombe qui portait dans son bec une rose resplendissante comme le soleil (1). C'était dans le sanctuaire domestique, consacré par la présence de cette Madone miraculeuse, que se passaient les événements les plus intéressants de sa vie, c'était là qu'elle éprouvait ses longues extases, c'était là qu'elle versait ses plus douces prières et ses plus douces larmes; et quand des persécutions brutales l'obligèrent à s'enfermer dans la tour de sa famille, cette image précieuse fut la seule chose qu'elle voulut emporter de la maison paternelle.

L'histoire des saints est remplie de traits analogues, qui démontrent l'intime connexion qui existait, dans les beaux siècles de la foi chrétienne, entre l'art et cet ordre de sentiments mystérieux, exaltés, qui donnent à l'âme qui les éprouve une sorte d'avant-goût de la béatitude céleste. Si cette exaltation, loin d'être chimérique dans son objet ou déplorable dans ses conséquences, est au contraire comme le sceau de prédestination dont Dieu marque provisoirement les plus privilégiés parmi ses élus sur la terre, il est certain que la peinture se trouve singulièrement ennoblie par son intervention dans cet ordre de phénomènes, qu'elle y paraît véritablement comme fille du ciel, et que c'est là seulement qu'elle est élevée à sa plus haute puissance.

Par une conséquence nécessaire, les artistes qui ont le mieux compris ce genre de besoins, et qui ont le

(1) Brocchi, *Vite dei santi Fiorentini*, t. I, p. 205.

mieux réussi à le satisfaire, sont aussi ceux qui doivent occuper les degrés supérieurs de la hiérarchie, et qui ont le plus particulièrement mérité le surnom de *divins*. Dans le vaste domaine ouvert à leurs conceptions et à leur pinceau, ils ont choisi ce qui leur promettait un aliment inépuisable et des inspirations éternelles. S'ils sont descendus quelquefois de la région idéale dans celle de la nature vivante et matérielle, ce n'a pas été pour s'y complaire ou s'y fixer, mais seulement pour emprunter des formes et des couleurs qui pussent servir de limite et de manifestation partielle à la beauté infinie qu'ils avaient eu le bonheur d'entrevoir. Que s'il est arrivé quelquefois et même bien souvent, que la combinaison de la forme avec l'idée n'ait pas eu lieu conformément aux lois de la géométrie, de l'optique et du bon goût, l'œuvre incomplète qui résulte de cette transgression ne perd pas pour cela tous ses droits à notre attention, et nous n'en sommes pas moins tenus de chercher sous cette rebutante écorce les trésors de poésie chrétienne qu'elle recouvre.

Nous franchissons donc ici le domaine de la critique savante, et nous serions tentés de nous adresser à ceux qui voudraient l'appliquer à l'ordre des conceptions dont il s'agit ici, l'invitation que Dante adresse à ceux qui, après avoir parcouru, avec lui, les régions inférieures, se méprendraient sur la puissance de leur vol et voudraient s'élever, à sa suite, jusqu'aux sphères célestes :

Tornate a riveder li vostri liti :
Non vi mettete in pelago, chè forse,
Seguendo me, rimarreste smarriti.

De même que la théologie spéculative, élevée à sa

plus haute puissance, aboutit à la théologie mystique, de même la peinture religieuse, en s'aidant de certains moyens et en tendant vers un certain but, prend la qualification de peinture mystique, ce qui implique *objectivement* la plus haute forme de l'idéal et *subjectivement* l'essor le plus sublime des facultés de l'âme. Une fois lancé dans cette voie hasardeuse, les intuitions de l'artiste ont quelque chose d'analogue à ce qu'on appelle, dans la langue des saints, la vision béatifique, et les procédés mécaniques ne sont plus à l'art que ce que l'enveloppe extérieure est à la plante qui fleurit. On comprend d'avance l'influence que dut exercer sur ce genre de produits la vogue toujours croissante des poésies de Dante. Cette vogue devint un culte et une véritable consécration, dans la première moitié du quinzième siècle. L'exégèse de la Divine Comédie se fit alors dans les églises comme l'exégèse de la parole de Dieu, et l'on vit le fameux Helléniste François Philelphe. expliquer le grand poète national dans le Dôme de Florence, les dimanches et jours de fêtes, comme si ces explications avaient été un supplément nécessaire au service divin. Bientôt il fallut inaugurer, dans le même temple, l'image de celui au génie duquel on venait y payer un tribut périodique d'admiration, et ce fut un élève de fra Angelico, qui traça cette image qu'on y voit encore aujourd'hui. Par un privilége non moins extraordinaire, les pères du concile de Constance, tout absorbés qu'ils étaient par des questions vitales, s'occupèrent du poème de Dante comme d'un monument dont la glorification intéressait la chrétienté tout entière, et, pour mettre à la portée du plus grand nombre possible de lecteurs la beauté de l'ordonnance et la grandeur des idées, ils chargèrent un frère mineur, fra

Giovanni da Serravale, de traduire et de commenter la Divine Comédie en latin, c'est-à-dire dans une langue non moins universelle que l'Église catholique elle-même.

Les peintres qui avaient exploité l'ouvrage de Dante dans le cours du quatorzième siècle, avaient eu l'imagination plus particulièrement frappée par la description de l'enfer. Cette donnée ne pouvait avoir aucun attrait pour une école dont l'esprit et les tendances sont représentés par le bienheureux Angelico, qui était bien forcé de mettre des damnés dans ses tableaux du jugement dernier, mais qui les y mettait à contrecœur, ou laissait ce soin subalterne à d'autres mains que les siennes. C'était donc dans le Purgatoire et dans le Paradis que les peintres allaient chercher leurs inspirations, et voilà ce qui explique pourquoi les deux ordres religieux les plus célèbres dans l'histoire de l'art chrétien, les Dominicains et les Camaldules, furent plus familiarisés que les autres avec les beautés mystiques de la Divine Comédie.

Nous savons en effet que don Lorenzo le Camaldule avait placé le portrait de Dante dans la grande fresque de la chapelle des Ardinghelli, dont nous parlerons bientôt, et pour ce qui est des Dominicains, ils ne se contentaient pas de posséder son image et de lui emprunter des inspirations ; mais ils avaient dans leur couvent de Saint-Marc, à Florence, une espèce de chronique vivante qui s'appelait frère Eustache, moine exemplaire et miniaturiste excellent, mais surtout admirateur passionné des vers de Dante, qu'il savait par cœur et qu'il récitait avec bonheur jusque dans son extrême vieillesse.

Si l'influence exercée par le poète Florentin sur l'école mystique avait besoin d'être confirmée par d'autres

preuves, on les trouverait dans la comparaison de certains passages du poème avec certaines œuvres de prédilection des grands artistes de cette école. Ne dirait-on pas, en voyant la manière dont fra Angelico a traité son sujet favori de l'*Annonciation*, qu'il avait présent à la pensée ce vers du dixième chant du Purgatoire :

Giurato si saria ch' ei dicesse Ave?

et l'expression de certains visages d'anges et de bienheureux dans quelques-uns de ses tableaux les plus connus, ne rappelle-t-elle pas ces deux autres vers si remarquables du même poème :

Ficcando gli occhi verso l' Oriente,
Come dicesse a Dio : D' altro non calme (1)*!*

Ainsi, c'est en partie sous les auspices du poète le plus mystique que le christianisme ait produit, qu'apparaît, à Florence, le premier groupe d'artistes auxquels nous donnons cette qualification par excellence; et, comme cette apparition coïncide avec le mouvement que détermina, dans une direction contraire, le culte de la littérature antique, il en résulte un parallélisme ou plutôt un antagonisme qui donne une sorte d'intérêt dramatique à l'histoire de l'art, pendant toute la durée du quinzième siècle.

Les deux ordres privilégiés que nous avons déjà nommés, les Dominicains et les Camaldules, semblèrent avoir dès lors le pressentiment de la fraternité qui devait les unir jusqu'au pied du bûcher de Savonarole ; fraternité dont on peut voir le touchant emblème dans le tableau de la descente de croix de fra Ange-

(1) *Purgatorio*, canto IX.

lico, qui voulut que la partie supérieure fût peinte par don Lorenzo. C'était à l'époque où ces deux artistes travaillaient de concert à la décoration de l'église de la Trinité, la plus privilégiée, sous ce rapport, entre toutes les églises de Florence (1).

Le couvent de Sainte-Marie-des-Anges, auquel appartenait don Lorenzo le Camaldule, avait déjà produit, avant lui, plusieurs miniaturistes célèbres dont les ouvrages disséminés d'un bout à l'autre de l'Italie, avaient porté depuis Rome jusqu'à Venise le renom de cette maison. Ceux dont on y conservait le plus religieusement la mémoire, étaient don Silvestro et don Jacopo, tous deux objets d'un culte qui n'avait pas cessé du temps de Vasari, et qui consistait à garder dans un tabernacle, comme de précieuses reliques, la main droite de chacun d'eux (2).

Il y avait donc déjà une école de miniature dans le couvent de Sainte-Marie-des-Anges, quand don Lorenzo fit ses premiers essais en ce genre, et l'on peut voir, dans la chapelle de l'hospice de Santa-Maria-Nuova, un livre de chœur orné de quarante-quatre miniatures, dans lesquelles il est facile de reconnaître le pinceau à la fois ferme et délicat de l'artiste camaldule (3). Toutes ces compositions rappellent encore un peu le style et les formes de l'école de Giotto ou de Taddeo Gaddi, et sont beaucoup moins avancées, sous ce rapport, que les ouvrages de Gentile da Fabriano. La même remarque s'applique, plus ou moins, à presque

(1) Il y a, dans l'Académie des beaux-arts, une *predella* de fra Angelico, dont un compartiment avait été peint par don Lorenzo.

(2) Vasari, *Vita di don Lorenzo.*

(3) Voir, dans la nouvelle édition de Vasari, le commentaire sur la Vie de don Lorenzo, vol II, p. 215.

tous les tableaux que don Lorenzo exécuta pour divers couvents de son ordre, ou pour les églises de Florence, et dont plusieurs se sont assez bien conservés jusqu'à nos jours (1). Celui qui porte la date la plus ancienne (1410), se trouve dans la sacristie de l'église de Monte-Oliveto, et représente la Vierge, et l'enfant Jésus, entourée de plusieurs saints. Mais le plus important de tous, tant pour les dimensions que pour la multitude des figures accessoires, est celui qu'il peignit pour le maître-autel de Sainte-Marie-des-Anges, et qui, pour avoir été jugé indigne, vers la fin du seizième siècle, d'occuper une place si éminente, fut enfoui loin de là dans la petite abbaye de Cerreto, et remplacé par une misérable production d'Angelo Allori. C'est dans cette solitude qu'il faut aller admirer cette éblouissante composition que son éloignement des routes battues avait fait perdre de vue pendant près de trois siècles, et dont ses propriétaires ne soupçonnaient pas la valeur. Une seule chose vient troubler l'admiration du spectateur, c'est la disproportion entre cette œuvre colossale et la petite église au fond de laquelle on l'a reléguée, et où elle fut découverte pour la première fois, en 1840, par un voyageur étranger (2).

Un vandalisme plus brutal a fait disparaître entièrement les fresques que don Lorenzo avait peintes dans deux chapelles de l'église de la Trinité, et dans l'une desquelles, celle des Ardinghelli, il avait placé ce portrait de Dante dont nous avons parlé plus haut. Les

(1) Je citerai l'Adoration des Mages à la galerie des Uffizj, et l'Annonciation à l'Académie des beaux-arts.

(2) Voir Gaye, *Carteggio inedito*, etc., tom. II, p. 433. Un autre tableau du même auteur se trouve tout près de là, dans l'abbaye d'Andelmi.

fresques ont également disparu de celle des Bartolini; mais il y reste un tableau de l'Annonciation, qui semble accuser une influence plus prononcée de fra Angelico, non pas tant dans les deux figures principales que dans les quatre compartiments inférieurs, qui montrent à quel point la miniature était la vocation de l'artiste. Ici l'on ne trouve aucune de ces choquantes incorrections de dessin qui déparent quelques-uns de ses ouvrages et qui donnent souvent un air de dislocation aux membres de ses personnages, comme on peut le voir dans le Christ ressuscité qu'il peignit au-dessus du grand tableau de fra Angelico da Fiesole.

Celui-ci joue un rôle bien autrement important dans l'histoire de l'école mystique. On peut même dire qu'il en forme comme le point culminant, sous le rapport de la pureté et de l'intensité des inspirations, privilége qu'il ne dut pas seulement à ses dispositions personnelles, mais aussi aux circonstances favorables dans lesquelles il se trouva placé dès le début de sa carrière.

La famille religieuse fondée par saint Dominique avait, à bien des égards, perdu de vue l'idéal ascétique que le fondateur avait cherché à réaliser en lui-même et dans ses disciples immédiats. Pour remettre en vigueur la règle primitive, il fallait un réformateur qui joignît un courage invincible à une éminente sainteté. Ces deux conditions, avec beaucoup d'autres, se trouvèrent réunies, à un rare degré, dans la personne du bienheurenx Jean de Domenici, que ses conquêtes spirituelles firent comparer au grand apôtre Dominicain du XIV[e] siècle, je veux dire à saint Vincent Ferrier. Parmi ceux qui furent associés à cette œuvre de régénération, parurent, dès l'année 1409, deux

frères d'une célébrité très-inégale, dont l'un prit le nom de fra Benedetto, et l'autre celui de fra Giovanni, auquel fut ajouté ou substitué plus tard celui d'*Angelico*, également approprié à la beauté de son âme et à la beauté de ses ouvrages.

Jean de Domenici, en digne précurseur de Savonarole, embrassait dans ses saintes aspirations l'idéal esthétique aussi bien que l'idéal ascétique; et non-seulement il avait manié le pinceau, à l'exemple de tant de religieux de son ordre, mais, dans les couvents fondés ou réformés par lui, il recommandait l'étude de la peinture *comme un puissant moyen d'élever l'âme et de développer les saintes pensées du cœur.* Bien plus, il en faisait la matière d'une correspondance très-active avec un couvent de Dominicaines à Venise, leur donnant des conseils sur la manière d'exécuter les miniatures et leur offrant d'y mettre lui-même la dernière main (1).

Ce fut sous la discipline de cette âme si ardente à poursuivre l'idéal sous toutes ses formes, que fra Angelico se trouva placé dès l'âge de quatorze ans, et sa première liaison d'amitié fut avec saint Antonin, qui n'en avait que treize, quand il était venu s'offrir au bienheureux Jean de Domenici. Mais bientôt il fallut quitter et cet ami et la riante colline de Fiesole, par suite de l'obstination des Florentins à protéger l'anti-pape contre Grégoire XII, en qui les Dominicains persistaient à voir leur légitime souverain spirituel. Ils résolurent donc de se soustraire, par un exil volontaire, à la persécution dont on les menaçait, et cette résolution produisit des résultats tellement ma-

(1) Voir l'excellent ouvrage du P. Marchese sur les artistes Dominicains, vol I, p. 181

gnifiques, qu'on est presque tenté de savoir gré aux persécuteurs qui la rendirent nécessaire.

En effet, la colonie fugitive s'achemina vers l'Ombrie, et fra Angelico put faire un second apprentissage, bien autrement décisif que le premier. Après un séjour de quatre ans chez les Dominicains de Foligno, lui et ses compagnons se retirèrent à Cortone, dans le couvent qui avait été le berceau de la réforme entreprise par leur maître, et qui réalisait, mieux qu'aucun autre, l'idéal ascétique dont ils étaient unanimement préoccupés. C'était, pour ainsi dire, en vue du sanctuaire d'Assise, but de pèlerinage et source d'inspirations pour les peintres du XIVe siècle, dont les œuvres y étaient alors dans toute leur fraîcheur. Entre tant de merveilles, il est facile de conjecturer quelles furent celles qui excitèrent en lui les émotions les plus sympathiques. Ce durent être, avant tout, les fresques de Stefano, aujourd'hui complétement détruites, puis celles du Siennois Simone et de son élève Frate Martino, auteur de ce charmant Couronnement de la Vierge, qu'on voit au dessus de la chaire, dans l'église inférieure. Ce durent être aussi les peintures si suaves et si mystiques de Giottino, particulièrement celles de l'église de Sainte-Claire, devant lesquelles on peut se figurer fra Angelico, ravi d'extase et d'admiration. Parmi les produits de ces inspirations diverses et de ces diverses pérégrinations, il y en a plusieurs qui sont assez bien conservés pour nous donner une idée parfaitement exacte de sa première manière, qui était le fruit des habitudes qu'il avait contractées comme miniaturiste. On voit encore aujourd'hui, dans l'église des Dominicains de Pérouse, les fragments dispersés d'un grand tableau qu'il avait peint pour la chapelle de Saint-Nicolas, et auquel il avait ajouté, comme

composition accessoire, la légende si populaire de ce saint. Cette composition, partagée en cinq compartiments, est d'une telle beauté quant à l'invention, et d'une telle finesse quant à l'exécution, qu'on peut la regarder comme un des plus précieux produits de la miniature religieuse au moyen âge (1). Que devait-ce donc être, quand tous ces compartiments étaient réunis, et qu'on avait devant les yeux, outre les peintures si naïves du gradin, les figurines non moins gracieuses de la corniche et les quatre figures de saints réparties, deux à deux, de chaque côté du trône de la Vierge, qui tient l'Enfant-Jésus sur ses genoux, entre deux anges qui lui présentent des corbeilles de fleurs? C'est une scène dont l'artiste a voulu bannir tout pressentiment douloureux ; la Mère, tout entière aux joies de la maternité, sourit doucement à son divin Fils, qui tient une rose à la main, et le gazon, sous leurs pieds, semble s'être paré d'arbustes fleuris. Tout, jusqu'aux moindres détails, porte l'empreinte d'une imagination vraiment angélique.

L'artiste ne fut pas moins heureusement inspiré dans les travaux qu'il exécuta pour l'église de Saint-Dominique de Cortone. On peut encore voir, sur la façade extérieure, les débris d'une fresque représentant la Vierge avec l'Enfant-Jésus, entre saint Dominique et saint Pierre Martyr. Dans l'intérieur, outre les quatre évangélistes de la voûte, qui sont très-bien conservés, il peignit deux grands tableaux, dont l'un est, pour l'ensemble de la composition et même pour certains détails, la reproduction de celui de Pérouse. C'est à peu près la même distribution, c'est le même type de Vierge, le même Enfant-Jésus avec sa fleur à

(1) Deux de ces compartiments se trouvent dans la galerie du Vatican.

la main, les mêmes anges avec leurs corbeilles, les mêmes roses rouges et blanches, écloses au pied du trône ; mais ici le sujet du gradin est la glorification de Saint-Dominique, ce qui explique les efforts que fit fra Angelico pour s'y surpasser lui-même, et l'on est obligé d'avouer que ses efforts furent couronnés du succès le plus complet, non-seulement en ce qui concerne la légende du saint, et dans tout ce qui tenait à la partie mystique et poétique de son sujet, mais aussi pour la beauté du coloris. Les dimensions agrandies de la Vierge annoncent que le miniaturiste veut étendre sa sphère, mais non pas la changer; car il sait tout ce qu'on peut mettre de poésie sous cette humble forme. Aussi, dans le chef-d'œuvre que nous signalons ne s'est-il pas contenté de tracer l'histoire de son saint de prédilection, il y a joint, dans la partie supérieure, deux petites compositions exquises, l'Annonciation et le Crucifiement, qui furent toujours, comme on sait, deux de ses compositions favorites (1).

On en trouve déjà la preuve ici, en ce qui concerne l'Annonciation, dont il fit en outre le sujet d'une œuvre à part pour cette même église de Saint-Dominique. On voit que le miniaturiste n'était pas encore complétement dégagé de ses entraves ; car la miniature est supérieure au tableau, tant pour la figure de la Vierge que pour celle de l'Ange. Cette supériorité se trouve, pour la même raison, dans les peintures du gradin, qui représentent, en six compartiments d'une merveilleuse finesse d'exécution, la légende traditionnelle de la sainte Vierge, si souvent reproduite, en

(1) Le tableau est encore dans l'église de Saint-Dominique; mais le gradin en a été détaché et placé dans l'église du *Gesù*, avec le tableau de l'Annonciation. Il y a aussi une Annonciation dans la partie supérieure du tableau de Pérouse.

totalité ou en partie, par le pinceau du même artiste (1).

Ces divers ouvrages, exécutés dans la jeunesse de l'artiste à Pérouse et à Cortone, ont, outre leur mérite intrinsèque, celui de nous fournir un point de départ assuré pour l'appréciation de ses progrès, depuis son retour en Toscane. Ce fut vers l'an 1420 que se termina l'exil volontaire de la petite colonie Dominicaine et qu'elle vint reprendre possession de son couvent de Fiesole. Ce fut dans ce site délicieux, alors habité par des saints, et d'où s'exhalait vers le ciel un parfum bien plus suave que celui des fleurs, ce fut là, au centre de ce magnifique horizon, au sein du recueillement et de la prière, que l'on vit éclore, pendant quinze années consécutives, les fruits de l'union la plus étroite qui ait jamais existé entre l'idéal esthétique et l'idéal ascétique. Nous avons parlé ailleurs des affinités entre l'art et la sainteté. Ici l'artiste n'était pas seulement en rapport avec des saints; il était saint lui-même, et nul, autour de lui, ne pouvait lui fournir des aspirations plus pures ni plus sublimes que les siennes. Sa première tâche, et ce ne fut pas la moins douce, fut de décorer cet asile qui lui était cher à tant de titres, et où il avait goûté, avec son frère fra Benedetto, les premières douceurs de la vie religieuse. Des trois tableaux qu'il peignit pour l'église, il n'en reste plus qu'un seul, celui qui ornait jadis le maître-autel, et qui se trouve aujourd'hui dans le chœur. Malgré les retouches et les mutilations qu'il a subies, il est impossible de ne pas

(1) On peut voir, dans la galerie des Uffizj, deux fragments d'un gradin dans lequel l'artiste avait reproduit le même sujet, dans les mêmes dimensions, en le distribuant à peu près de la même manière. Il y a le mariage de la Vierge et sa mort. C'est encore le peintre miniaturiste dans toute sa naïveté.

le contempler avec intérêt, à cause des souvenirs qu'il rappelle. On y voit les prémices du pinceau de fra Angelico depuis sa rentrée dans son cher couvent. Sa main n'a pas encore acquis la fermeté nécessaire pour faire bien poser les figures qui dépassent certaines dimensions, et l'on voudrait que l'Enfant-Jésus fût dessiné avec plus de grâce et de correction ; mais l'artiste a retrouvé ses célestes inspirations en peignant la Vierge et les anges qui entourent son trône, et il faut savoir gré à Lorenzo di Credi, qui restaura ce tableau en 1501, d'avoir procédé si respectueusement à l'accomplissement de sa tâche, et d'avoir laissé complétement intacte la figure principale (1).

Il paraît que fra Angelico avait beaucoup mieux réussi dans un tableau de l'Annonciation, que Vasari vit dans une chapelle de la même église, et dans lequel le profil de la Vierge avait, selon lui, *quelque chose de si délicat et de si pur, qu'on l'eût cru tracé, non par une main d'homme, mais dans le paradis* (2). Il ajoute que les peintures du gradin étaient aussi de la plus grande beauté, ce qu'on n'aura pas de peine à croire, quand on aura vu celles qu'il a mises au bas de son magnifique tableau du Couronnement

(1) On voit, au premier coup d'œil, que les figures de saint Dominique et de saint Pierre Martyr ont été lourdement retouchées. Les miniatures du gradin ont disparu depuis longtemps. L'architecture et le paysage du fond sont de Lorenzo di Credi. Un autre tableau de moindre dimension, mais du même style et de la même époque, avec plusieurs des mêmes figures offrant les mêmes types et les mêmes attitudes, se trouve dans le palais Pitti. Fra Angelico l'avait peint pour les religieuses Dominicaines du couvent de San-Felice.

(2) *In una cappella della medesima chiesa è di sua mano in una tavola la nostra Donna annunziata dall' Angelo Gabriello, con un profilo di viso tanto devoto, delicato e ben fatto, che par veramente non da un uomo, ma fatto in paradiso.*

de la Vierge, exécuté par l'artiste pour la décoration du même lieu, avec tout le surcroît d'inspirations que lui donnaient sa ferveur croissante et ses souvenirs personnels. Vasari, qui a dit que l'Annonciation était une œuvre descendue du ciel, et qui regarde celle-ci comme étant encore plus parfaite, ne saît plus quelle formule employer pour exprimer ce qu'il éprouve en présence de ce chef-d'œuvre *dont la vue*, dit-il, *ne le rassasie jamais et auquel il trouve chaque jour de nouveaux charmes* (1). Ceux de mes lecteurs français dont l'initiation est assez avancée, peuvent, à peu de frais, se procurer la même jouissance ; car l'ouvrage dont il est ici question, figure, depuis 1812, à titre de conquête, parmi les plus précieux trésors de la galerie du Louvre, et, malgré les opérations maladroites que des mains ignorantes lui ont fait subir, on peut, en l'étudiant dans tous ses détails, se faire une idée, au moins approximative, de ce que peut produire dans le domaine de l'art, le génie inspiré par la sainteté.

La différence qui existe entre ce tableau et celui qu'a restauré Lorenzo di Credi, constate dans l'artiste un progrès considérable, surtout en ce qui concerne les figures accessoires. On trouve, dans l'un et dans l'autre, les grands personnages de la famille Dominicaine, si souvent reproduits par le même pinceau ; mais, dans le tableau du Louvre, ils sont bien autrement posés et bien autrement caractérisés. Outre ces personnages, objets de sa constante prédilection, il y a une foule de saints et de saintes distribués à droite et à gauche du trône, avec leurs attributs respectifs, leurs visages radieux, leurs regards extatiques, convergeant simultanément vers le même centre. Leur

(1) *Io per me posso con verità affermare, che non vedo mai quest' opera, che non mi paia cosa nova, nè me ne parlo mai sazio.*

nombre ne s'élève pas à moins de quarante, et l'effet général est combiné de manière à les faire paraître beaucoup plus nombreux. Il en est de même des vingt-quatre anges avec leurs grandes ailes de pourpre, leurs robes flottantes et leurs petites flammes symboliques sur la tête. Tout cela produit une sorte d'éblouissement qui aide puissamment l'imagination du spectateur à se figurer une cour céleste dont la Reine, toute resplendissante du genre de beauté qui convient à son royaume, reçoit de la main de celui qui est son Fils et son Roi la couronne de gloire éternelle.

Que dire des six miniatures du gradin, qui sont d'autant plus parfaites, qu'elles se rapportent à la légende avec laquelle la pieuse imagination de l'artiste était le plus familiarisée, je veux dire à la légende de saint Dominique, déjà tracée par lui, avec plus de naïveté peut-être, dans l'église des Dominicains de Cortone ? Ici l'artiste a donné un peu plus de développement à son sujet ; mais il a eu soin de reproduire, dans le tableau du Louvre, les épisodes les plus touchants, comme la résurrection du jeune Napoléon Orsini, le saint patriarche servi par les anges, et enfin la scène pathétique qui se passe autour de son cercueil.

L'admiration excitée par les peintures dont fra Angelico orna son couvent de Fiesole, donna aux ordres religieux qui sympathisaient le plus avec le sien, le désir de posséder quelque produit de son pinceau. Les Dominicains et les Dominicaines, les moines de Vallombrose, les Chartreux, les Hyéronimites, les Camaldules de Sainte-Marie-des-Anges, voulurent avoir devant leurs yeux ces créations idéales si propres à favoriser l'élan des âmes contemplatives. On peut croire que les Camaldules ne furent pas les derniers à être satisfaits. Parmi eux se trouvait l'ami de cœur de

fra Angelico, ce don Lorenzo qu'il prit plus d'une fois pour collaborateur. C'était dans le monastère habité par lui à Florence, que se trouvait le tableau du jugement dernier, qu'on voit à l'Académie des Beaux-Arts.

Cette composition, si merveilleuse dans quelques-unes de ses parties, est encore une œuvre de miniaturiste; car la perfection des figures est en raison inverse de leurs dimensions, et les anges presque imperceptibles qui flottent autour du souverain Juge, sont bien supérieurs, pour le fini de l'exécution, aux prophètes et aux apôtres, rangés à sa droite et à sa gauche. De même, dans la partie inférieure, ceux d'entre les élus en qui les formes corporelles ont subi la plus forte réduction, sont aussi ceux qui répondent le mieux, par la pureté du contour, à l'idée de transfiguration. C'est sur ce point que se trouve concentrée presque toute la poésie du tableau. Toutes ces têtes tendues avec amour vers le Rédempteur, source de la béatitude promise, toutes ces effusions de joyeuse tendresse entre les anges gardiens et les justes, cette danse mystique des uns et des autres sur un gazon émaillé de fleurs, cette légère flamme sur le front des uns, ces roses rouges et blanches sur la tête des autres, la ténuité croissante de leurs corps sveltes et lumineux en approchant de la Jérusalem céleste dans laquelle ils s'élancent, deux à deux, en se tenant par la main, tout cela jette d'abord le spectateur dans une sorte d'ébahissement dont il faut qu'il revienne avant de pouvoir analyser tant de beautés, si toutefois des beautés de cet ordre peuvent se prêter à l'analyse

Le groupe des damnés ne cause pas le même embarras, et l'on pourrait, sans inconvénient, en détourner les regards, si leur mode de répartition dans les

régions infernales ne nous avertissait de l'influence que le poème de Dante exerça sur l'imagination du peintre Dominicain. Cette influence mériterait à peine d'être signalée, si on n'en trouvait de trace que dans la représentation de l'enfer; mais elle se fait bien plus sentir dans celle du Paradis et dans la description de ses joies et de ses gloires. Cette danse mystique des anges avec les élus est une idée tout à fait dantesque, et l'on pourrait, sans beaucoup d'invraisemblance, regarder certaines parties du couronnement de la Vierge, non-seulement comme une inspiration, mais presque comme une traduction de quelques vers du 31e chant du Paradis (1).

Dans le tableau du jugement dernier il y a des groupes qui trahissent une autre main que celle de fra Angelico. Il y en a parmi les damnés, et peut-être aussi parmi les élus de la partie supérieure, dans lesquels on ne trouve ni la même intensité d'expression ni la même finesse de pinceau. Faut-il placer ici le commencement de cette collaboration qui a fait entrer fra Benedetto, malgré sa médiocrité, en partage de la renommée fraternelle? C'est sur le compte de cette association, qui devint de plus en plus fréquente, qu'il faut mettre les faiblesses de style et les inégalités de touche qui déparent certaines productions de fra Angelico, particulièrement celles de longue haleine et de petites dimensions. Ce ne fut que vers la fin de son séjour à Florence, pendant qu'il peignait les cellules du couvent de Saint-Marc, qu'il fit exécuter à fra

(1) *Ed a quel mezzo con le penne sparte*
Vidi più di mille angioli festanti
Ciascun distinto di fulgore e d' arte.
Vidi quivi a lor giuochi ed a lor canti
Ridere una bellezza, che letizia
Era negli occhi a tutti gli altri santi.

Benedetto des travaux d'une plus grande importance.

Par suite du succès qu'obtint ce tableau du jugement dernier, l'artiste eut à répéter plusieurs fois le même sujet, avec des variantes suggérées par sa propre imagination ou par celle d'autrui. La plus intéressante de ces reproductions se trouve aujourd'hui à Londres, et réunit presque tous les genres de beautés que nous venons de signaler dans le chef-d'œuvre de Florence. On en peut dire autant de celui du palais Corsini à Rome, bien que plusieurs parties aient été fortement endommagées par la retouche, particulièrement les deux compositions représentant l'Ascension et la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres. Quelquefois fra Angelico eut le bonheur de n'avoir à peindre que des anges et des élus, en faisant abstraction complète des démons et des damnés, comme on peut le voir dans un tableau en quatre compartiments qui fut peint originairement pour quelque couvent de son ordre, et qui se trouve aujourd'hui dans le palais Imperiali à Rome. Il y a cent douze anges sonnant de la trompette ou jouant de divers instruments, et un nombre encore plus considérable de saints et de saintes, parmi lesquels il y en a trente-six qui appartiennent à la famille religieuse fondée par saint Dominique. Le peintre était là si bien dans son élément, qu'il n'a jamais été surpassé ni même égalé par aucun de ceux qui sont venus après lui, tandis que, pour la représentation de l'enfer, d'autres pinceaux fameux ont fait oublier le sien, en commençant par Luca Signorelli et Michel-Ange, et en finissant par Rubens. Triste succès, beaucoup trop chèrement acheté, surtout dans le dernier, par la décadence des conditions vitales de la peinture chrétienne !

Bien que la réforme embrassée par les Dominicains

du couvent de Fiesole eût amené une espèce de scission entre eux et les moines de Santa-Maria-Novella, ces derniers voulurent aussi avoir quelque ouvrage d'un peintre qui, sans obéir à la même règle, portait le même habit qu'eux et faisait tant d'honneur à leur ordre. Il peignit donc, dans leur église, ses deux saints favoris, saint Dominique et saint Pierre martyr, et décora la chapelle de la Vierge de plusieurs petites compositions qui étaient sans doute la reproduction des miniatures de Cortone. Tout cela disparut, avec les douze apôtres de Masaccio, quand Vasari vint substituer aux vieilles peintures les tristes productions académiques que chacun peut encore voir aujourd'hui dans les deux nefs latérales. Il n'y eut d'épargné que les reliquaires inoffensifs conservés dans la sacristie, le vandalisme du temps n'ayant pas jugé que leur destruction fût nécessaire à l'exécution de ses plans.

Il faut en remercier les Vandales; car ces trois reliquaires forment un des plus précieux trésors de l'art chrétien au moyen âge. Il y en a un surtout dont la langue la plus riche en expressions admirables et descriptives ne saurait donner une idée : c'est celui où l'artiste, qui venait peut-être de se prosterner en esprit devant la crèche du Sauveur, a représenté l'adoration des Mages avec une suavité de pinceau qui n'a jamais été surpassée ni par lui ni par d'autres. Au-dessous, sont plusieurs bustes de saintes, presque toutes vierges martyres, dessinées avec tant de grâce et de finesse, qu'il serait difficile de trouver quelque chose d'aussi pur et d'aussi virginal dans les miniatures les plus parfaites du xve siècle.

Le second reliquaire, en forme de tabernacle, avec la Vierge au milieu, entourée d'un chœur d'anges, est presque aussi admirable que le premier et également

exempt de toute retouche, ce qu'on ne saurait affirmer du troisième, à moins qu'on n'admette qu'il a été peint en partie par fra Benedetto sur les dessins de son frère.

Ces reliquaires, qui étaient primitivement au nombre de quatre, servaient d'aliment quotidien à la dévotion d'un moine très-pieux et très-taciturne, qui s'appelait frère Jean Masio, et qui eut l'idée de doubler la valeur, même ascétique de ses trésors, en les faisant orner de peintures non moins sanctifiantes que l'invocation des martyrs dont il possédait les reliques (1).

Après les Dominicains de Santa-Maria-Novella, vinrent les moines de la Chartreuse, qui avaient, avec le couvent de Fiesole, et plus tard avec celui de Saint-Marc, des relations non moins intimes que les Camaldules. Aussi fra Angelico fit-il plus de tableaux pour leur maison que pour aucune autre, excepté la sienne. Un de ces tableaux représentait la Vierge avec l'Enfant-Jésus, aux pieds duquel on voyait un chœur d'anges ; quatre saints étaient répartis à droite et à gauche du trône, c'étaient saint Laurent, sainte Marie Madeleine, saint Zanobi et saint Benoît, et, au-dessous de ces quatre figures, l'artiste avait peint, en petites dimensions, quatre sujets empruntés à leurs légendes respectives, c'est-à-dire quatre miniatures qui devaient être d'autant plus parfaites qu'elles étaient à peu près contemporaines de celles de Santa-Maria-Novella.

Ce tableau a disparu depuis longtemps, ainsi que celui qui représentait la Madone entre deux saints. Il

(1) Voir l'excellent ouvrage du P. Marchese sur les artistes Dominicains, vol. I, p 305. On y trouve que Frère Jean Masio mourut en 1430, avant que fra Angelico eût passé du couvent de Fiesole dans celui de Saint-Marc, ce qui permet d'assigner une date approximative à ces miniatures.

y en avait un troisième, bien supérieur aux deux autres, qui a été transporté dans la galerie de Florence, et qui, malgré les dégâts partiels qu'il a essuyés, figure, à juste titre, parmi les plus précieux trésors de cette collection. C'est encore un couronnement de la Vierge ; mais il diffère, en bien des points, de celui du Louvre, auquel il est certainement antérieur. Vasari dit que ce fut un des premiers ouvrages exécutés par l'artiste, ce qui ne serait vrai qu'autant qu'il s'agirait seulement de la période qui commence après son retour en Toscane. Quoi qu'il en soit, on y trouve, à un plus haut degré que dans celui de Paris, l'œuvre du peintre-miniaturiste, mais avec une telle surabondance de poésie, qu'on ne conçoit pas la possibilité d'en mettre davantage dans un si petit espace. La tête du Christ n'a pas encore toute la noblesse que fra Angelico saura lui donner plus tard ; mais qu'y a-t-il de plus tendre et de plus pénétrant que le regard qu'il fixe sur sa Mère, en avançant son bras pour mettre dans sa couronne le joyau symbolique qu'il tient dans sa main ? On comprend, à l'effet général de cette radieuse composition, que les anges et les saints qui y figurent comme un abrégé de la cour céleste, sont initiés à la signification de la scène mystique qui se passe devant leurs yeux. Les anges, qui sont ici au nombre de quarante, s'y associent par le chant, par la danse et par le son de divers instruments. La foule des saints, l'œil tendu avec amour vers les deux figures centrales, est comme absorbée par une délicieuse extase, qui les illumine comme un reflet divin, et dont l'uniformité, quant à l expression, est compensée par la variété des types et des physionomies. Toutes ces merveilles sont surtout frappantes dans les groupes qui sont à droite, d'abord parce que cette partie du

tableau a été mieux conservée, ensuite parce que le peintre y a mis huit figures de saintes qui rappellent, jusqu'à certain point, malgré la différence de dimensions, les ravissantes miniatures de Santa Maria-Novella.

Il y a, dans une des salles de l'Académie des Beaux-Arts, quatre petits tableaux qui les rappellent encore davantage et qui devaient appartenir, comme peintures légendaires, à quelque grande composition, dans laquelle figuraient saint Côme et saint Damien ; car ce sont les principaux traits de leur histoire qui se trouvent ici représentés ; et, bien que l'artiste ait traité ce même sujet, plus souvent qu'aucun autre, dans ses ouvrages subséquents, bien que son talent n'ait jamais cessé de grandir, on est obligé de convenir que jamais il n'a rendu avec tant de perfection, ni surtout avec tant de naïveté, toute la poésie de cette légende. Par l'effet d'une prédilection où l'âme du peintre se montre dans toute sa candeur, c'est sur le plus jeune des frères qu'il a voulu concentrer le principal intérêt ; car on sait qu'ils étaient cinq, et qu'après avoir miraculeusement échappé à plusieurs genres de mort successivement ordonnés par le proconsul de Dioclétien, ils furent décapités l'un après l'autre et reçurent ensemble la même couronne. C'est la figure presque enfantine du Benjamin de cette famille de martyrs, que fra Angelico a tracée avec tant d'amour. Il l'a peint doux et brave, comme ses frères, devant le persécuteur et en face du supplice, mais toujours en modifiant les attitudes d'après les âges respectifs, ce qui donne à cette série de représentations un charme inexprimable. Celle où l'on voit cet enfant, à genoux et les yeux bandés, attendre, avec résignation, que les autres victimes soient immolées, est, comme senti-

ment, tout ce qu'il y a de plus suave et de plus sublime ; comme miniature, c'est la perfection du genre, et je serais tenté d'ajouter que jamais l'artiste n'avait encore élevé si haut cette branche de l'art, pas même dans sa légende favorite de saint Dominique.

Un document précieux de 1433 nous le montre travaillant, de concert avec Ghiberti, à la décoration de ce grand tabernacle à volets, qu'on voit dans la galerie des Uffizj, et dont nous avons eu occasion de parler ailleurs. Sans prétendre déterminer le degré d'influence que ces deux artistes, alors sans rivaux pour les représentations légendaires, exercèrent l'un sur l'autre, je me contenterai de remarquer qu'on peut assigner approximativement cette date, comme étant celle du changement qui s'opéra dans la manière de fra Angelico Je veux dire que le miniaturiste s'effaça peu à peu pour faire place au grand peintre. Non pas qu'il fût tenté de désavouer l'humble sphère dans laquelle il avait obtenu ses premiers succès; mais d'autres tâches furent offertes ou imposées à son pinceau, et, quand la famille religieuse dont il faisait partie prit possession du couvent de Saint-Marc, un champ plus vaste s'ouvrit à son génie.

Ce fut précisément le tabernacle dont il est ici question qui lui fournit la première occasion d'essayer son pinceau dans des figures de grandes dimensions. Aussi l'essai ne fut-il pas des plus heureux. La Vierge est la même que celle du reliquaire, avec des proportions considérablement agrandies, sans que cet agrandissement ajoute rien à sa majesté. Le dessin des extrémités manque de souplesse et même de correction, et ce défaut est encore plus frappant dans les pieds et les mains de l'Enfant-Jésus. Les figures presque colossales, peintes sur les volets, ne sont pas dépourvues d'une

certaine grandeur; mais leur lourdeur et leur raideur trahissent l'inexpérience de l'artiste, pour qui cette transition était trop brusque. Il était plus à l'aise en peignant les anges-musiciens, qui sont disposés de manière à décrire une sorte de berceau autour de la Madone. Le miniaturiste paraît encore ici dans toute sa grâce; mais, dans les peintures du gradin qui représentent l'adoration des Mages et la légende de saint Marc, on dirait qu'il a voulu changer de style. Ce n'est plus cette exquise finesse des miniatures que nous avons signalées plus haut, et auxquelles nous ne trouverons rien d'égal dans tout ce que fra Angelico produira désormais en ce genre. Peut-être faudrait-il admettre ici, du moins en partie, le travail d'une autre main que la sienne; car il y a un compartiment qui est évidemment très-inférieur aux deux autres.

On comprend que, s'il y avait une tâche douce à son cœur, ce fut celle qui lui échut de peindre le tableau du maître-autel pour son cher couvent de Saint-Marc. Un document contemporain nous apprend qu'il y travaillait encore en 1438 (1); mais il est probable qu'il y avait mis la main longtemps auparavant et qu'il procéda avec la lenteur calculée d'un artiste qui tient en réserve, pour son œuvre favorite, ses meilleures inspirations. Aussi exécuta-t-il ce qu'on peut appeler son plus bel ouvrage, non pas comme composition dramatique, ou mystique, ou biblique, mais comme tableau de dévotion proprement dit. Malheureusement, de tout ce qu'on a conservé de lui à Florence il n'y a rien qui ait subi une retouche, je ne dis pas seulement plus maladroite et plus brutale, mais plus repoussante pour les yeux. On dirait que, par un

(1) Voir Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, p. 140.

raffinement de vandalisme, on a moins cherché à détruire ce chef-d'œuvre qu'à le rendre méconnaissable. Cependant, les mains profanes qui l'ont ainsi défiguré ont encore laissé bien des jouissances à ceux qui voudront le regarder de près. Les anges et les saints qui entourent le trône de la Vierge n'ont presque rien perdu de la beauté de leur profil et de leur expression. Parmi ces derniers, il y a trois figures qui effacent toutes les autres, ce sont celles de saint François, saint Dominique et saint Pierre martyr, tracées avec une finesse de pinceau et une pureté de contours qui ne se retrouvent pas toujours au même degré dans les ouvrages postérieurs de fra Angelico. Sur le devant sont agenouillés saint Côme et saint Damien, en commémoration des bienfaits dont le chef de la dynastie des Médicis comblait alors les futurs religieux de Saint-Marc; et Vasari ajoute, en parlant des miniatures du gradin, aujourd'hui dispersées, qu'il était impossible de rien imaginer de plus fin, de plus délicat, de mieux entendu que ces petites figures. C'était encore la légende des deux patrons dynastiques, et il est probable que le fragment, conservé dans l'Académie des Beaux-Arts et représentant une guérison miraculeuse, en faisait autrefois partie (1). Le dernier hommage, rendu à la mémoire de ces deux martyrs par le pieux pinceau de fra Angelico, se trouve sur le gradin d'un magnifique tableau peint originairement pour le couvent des Hiéronymites de Fiesole, dépouillé naguère de tous ses ornements de peinture et de sculpture, et

(1) Il y a un fragment encore plus précieux dans le palais Imperiali, à Rome. Il représente le martyre des cinq frères. Les quatre morceaux de la collection Lombardi, à Florence n'offrent pas la même finesse d'exécution. Ceux de la galerie de Munich, représentant le même sujet, sont évidemment d'une autre main.

connu aujourd'hui sous la triste dénomination de *Villa Ricasoli* (1). Le tableau dont il est ici question, et qui a passé dernièrement dans la collection pontificale, fut encore un don de Côme de Médicis, comme le prouvent ses armes qu'on remarque sur la base de l'encadrement. Cette circonstance, jointe sans doute aux relations de bon voisinage entre les deux familles religieuses et à l'identité de leurs aspirations ascétiques, explique le soin avec lequel ce chef-d'œuvre a été exécuté dans toutes ses parties, même dans le paysage, dans les arbres qui décorent le fond, comme dans les petites fleurs dont le premier plan est émaillé. Les six saints distribués de chaque côté du trône de la Vierge sont choisis d'après les convenances locales et d'après celles du patronage. Saint Côme, saint Damien et saint Laurent y figurent comme protecteurs des Médicis; saint Jean-Baptiste, saint Jérôme et saint François, comme les modèles gradués de la vie contemplative.

Nous retrouvons les mêmes saints, avec plusieurs autres, dans la grande fresque qui décore la salle capitulaire du couvent de Saint-Marc. Cette fresque est importante, non seulement par son étendue et par la quantité de figures qu'elle contient, elle l'est encore comme glorification des héros qui ont poursuivi et qui ont appris aux autres à poursuivre la réalisation de l'idéal ascétique Les fondateurs des principaux ordres religieux, les uns debout, les autres à genoux, sont là au pied du Calvaire, les uns en larmes, les autres en méditation ou en prières, chacun avec le caractère ou l'attribut qui lui est propre, et tous puisant, dans la

(1) Les sculptures étaient un des plus beaux ouvrages de cet Andrea Ferucci dont nous avons parlé ailleurs. Elles furent vendues à un spéculateur anglais, et sont maintenant dans la galerie nationale de Londres.

contemplation de la grande victime qui vient de s'immoler, la force et l'amour nécessaires pour marcher sur ses traces. D'autres saints, parmi lesquels on distingue les deux patrons de Côme de Médicis, aux frais duquel se construisait alors le couvent, sont placés de l'autre côté de la croix, avec le groupe des saintes femmes soutenant la Vierge évanouie, et, au-dessous, sont rangés, sur une ligne horizontale, les bustes des Dominicains à qui leurs services et leurs vertus ont mérité les honneurs de la canonisation ou de la béatification. Plusieurs de ces bustes, portraits réels ou traditionnels, sont admirablement caractérisés, et celui de saint Dominique, tout endommagé qu'il est par la retouche, est, dans son genre, un véritable chef-d'œuvre.

C'était la première fois que fra Angelico peignait le Crucifiement sur une si grande échelle, et c'était la première fois qu'on le peignait d'une manière si pathétique. A dater de cette époque, ce devint son sujet de prédilection, et bientôt les religieux de Saint-Marc purent avoir partout devant leurs yeux l'image du Sauveur en croix, dans la salle capitulaire, sous les arcades du cloître, dans le réfectoire, dans les corridors et jusque dans les cellules. Le Crucifiement du réfectoire a malheureusement disparu depuis longtemps, mais celui du premier cloître, peint après celui de la salle capitulaire et beaucoup mieux modelé, est assez bien conservé pour produire, sur quiconque s'agenouille devant lui, tout l'effet que le pieux artiste avait en vue. Non-seulement il a supprimé les tiraillements et les contorsions de l'école Byzantine, mais il a substitué au Christ mort le Christ mourant et laissant tomber un regard de tendresse sur saint Dominique en pleurs au pied de la croix. Ce muet colloque

entre lui et son Rédempteur était plus propre qu'un spectacle de souffrances et d'outrages à remuer l'âme dans ses plus intimes profondeurs et à la préparer aux plus sublimes extases. C'était la plus belle exégèse qu'on eût encore faite de ce mot si difficile à comprendre, l'amour de la croix; car ce sentiment était exprimé, avec une force irrésistible, dans le geste et le regard du saint. Cette expression est peut-être encore plus parfaite dans la fresque du corridor supérieur, où l'on retrouve exactement la même composition, mais avec des dimensions un peu réduites. C'était là le point culminant de l'artiste, comme peintre de crucifix. Ceux des cellules, tout en étant de précieuses images de dévotion, ne méritent pas, comme ces deux derniers, la qualification de chef-d'œuvre, et celui du réfectoire du couvent de Saint-Dominique de Fiesole, bien qu'il soit postérieur de plusieurs années et peint d'une manière plus large, a droit tout au plus à la troisième place, même en déduisant les dégâts causés par l'humidité du lieu et par la retouche.

Fra Angelico ne surpassa pas seulement ses devanciers par l'intensité de sentiment qu'il sut mettre dans cette représentation ; il les surpassa plus encore par la noblesse et par la beauté de son type de Christ, qu'il reproduisit, avec très-peu de variations, dans presque toutes ses compositions subséquentes, quelles que fussent leurs dimensions ou leur destination. On retrouve ce même type dans deux autres fresques du premier cloître (1) ; on le retrouve, porté à sa plus haute puissance, dans deux ou trois cellules privilé-

(1) L'une de ces fresques est un *Ecce homo* à demi ruiné ; l'autre représente le Christ à Emmaüs. Il y a, en outre, au dessus de deux portes, les demi-figures de saint Thomas et de saint Dominique, très-belles et assez bien conservées.

giées ; on le retrouve enfin, transfiguré en quelque sorte par la mort, dans le magnifique tableau de la déposition de croix, et même on le reconnaît, à travers les ravages du temps et des hommes, dans plusieurs de ces panneaux conservés à l'Académie des Beaux-Arts, et qui sont la dernière œuvre de fra Angelico, comme peintre de miniatures.

Pour comprendre l'essor extraordinaire que prit son génie dans le couvent de Saint-Marc, il ne faut pas perdre de vue les grandes préoccupations contemporaines. Il faut se souvenir que le Pape y introduisit les Dominicains de Fiesole en 1436, c'est-à-dire à la veille du fameux concile qui devait réconcilier l'Église grecque avec l'Église latine. Il faut se figurer la ferveur des âmes et l'élan des imaginations, à l'approche de cette réconciliation tant désirée, la perspective d'une délivrance prochaine des Chrétiens d'Orient, l'extinction désormais assurée du schisme d'Occident, l'influence exercée par la présence de tant d'augustes personnages, et l'exaltation que devaient exciter les pompes réunies de l'un et de l'autre culte dans ceux qui avaient le bonheur d'y assister. Surtout il faut penser aux hôtes dont les vertus et les lumières brillaient plus spécialement dans le couvent privilégié de Saint-Marc et pour lesquels fra Angelico n'était pas moins épris de tendresse que d'admiration. C'était ce Pierozzi qui fut plus tard saint Antonin, c'était le bienheureux Albergati, le bienheureux Domenici et cet incomparable Thomas de Sarzane, le plus grand d'entre les saints non canonisés, et déjà l'ami du peintre qui lui apprenait à mieux prier, en attendant qu'il devînt son patron sur le trône pontifical.

Voilà sous quels auspices furent exécutées les peintures du cloître. Celles des cellules, qui durent être

commencées vers l'époque de la tenue du concile (1), se ressentirent à la fois de cette première impulsion et des progrès techniques de l'artiste, peu familiarisé jusque-là avec le procédé de la fresque. On vit alors éclore de son pinceau une série de merveilles qu'on ne sait plus comment caractériser et qui ne discontinuèrent plus pendant tout le reste de son séjour à Florence. Tous ses sujets favoris, tous ses personnages de prédilection, tracés avec tant d'amour dans ses miniatures et dans ses tableaux, reparurent l'un après l'autre, non-seulement sans rien perdre de leur grâce ni de leur finesse, mais avec un surcroît de grandeur qui tenait à toute autre chose qu'aux dimensions, et, ce qui paraîtra incroyable à quiconque n'aura pas pu s'en convaincre par ses propres yeux, fra Angelico trouva moyen de se surpasser lui-même, en peignant l'Annonciation de la Vierge et son **Couronnement.**

La gravure n'a reproduit et ne reproduira jamais qu'imparfaitement cette Annonciation, placée à l'entrée du corridor qui sépare les cellules, pour inviter ceux qui passent, à répéter, avec le messager céleste, la salutation angélique. Cette invitation est même formellement exprimée dans un distique latin inscrit au-dessous de la peinture. Il semblerait que le mouvement et l'expression de la Vierge aussi bien que de l'ange Gabriel, dussent rendre cet avertissement superflu. Ici, encore, l'on ne peut s'empêcher de se rappeler les beaux vers de Dante, de cet interprète, également poétique et orthodoxe, des grands mystères de la foi :

(1) En 1439. Michelozzo avait commencé à construire le nouveau couvent en 1437 Il n'y fit d'abord que vingt cellules. L'église fut achevée en 1441, le couvent en 1443, suivant une chronique citée par le P. Marchese.

Qual è quel' angel che con tanto giuoco
Guarda negli occhi la nostra Regina
Innamorato si che par di fuoco?

Quant au Couronnement de la Vierge, ce n'est pas seulement la gravure, c'est la parole humaine qui est et sera à jamais impuissante à rendre la beauté de cette composition vraiment divine. Outre la perfection de la figure principale, l'artiste est parvenu à donner à ses teintes une lucidité, une transparence, je dirais presque une *immatérialité* qui s'harmonise merveilleusement avec la nature toute mystique du sujet, et qui ne se retrouve, à ce même degré, dans aucune autre de ses peintures. Ici la Vierge est vêtue de blanc, et c'estla première fois qu'il emprunte cette couleur symbolique à l'école Siennoise. A droite et à gauche sont rangés, en demi-cercle, les saints de prédilection, tous ravis d'extase et exprimant par leur geste et par leur regard, leur participation sympathique à cette scène de gloire et de béatitude.

En voyant ce chef-d'œuvre sur le mur d'une humble cellule, on se demande si elle était consacrée par quelque souvenir cher à celui qui la décorait si magnifiquement. On se fait la même question, en entrant dans celle où se trouve un autre chef-d'œuvre, non moins admirable que celui-là, et dont nous parlerons bientôt, et l'on se sent ému d'une sorte de sympathie rétrospective, en pensant aux effusions réciproques ou salutaires auxquelles toutes ces peintures ont dû donner lieu.

Quand on les a passées en revue l'une après l'autre, l'esprit est frappé d'une autre pensée non moins émouvante; c'est que, par suite de la dévotion croissante de fra Angelico pour l'image du Christ en croix, la

vie du Sauveur, ou plutôt sa passion, est devenue son thème de prédilection. Aussi, entre les peintures des cellules, dont l'ensemble forme tout un cycle, s'est-il réservé la plupart de celles qui représentent le Fils de Dieu dans la souffrance ou dans la gloire. Le pinceau plus lourd de fra Benedetto ne se remarque guère que dans les sujets purement historiques qui demandaient moins d'efforts d'imagination.

Il faut cependant excepter l'adoration des Mages, qui est entièrement de la main de fra Angelico, et qui serait encore plus admirée qu'elle ne l'est, si toutes les beautés qu'il a concentrées dans cet ouvrage étaient éclairées par une lumière plus favorable. D'après une tradition très-ancienne, cette cellule, aujourd'hui si sombre, aurait été construite et décorée tout exprès pour Côme de Médicis, qui aurait aimé, dit-on, à y venir de temps en temps méditer sur la vanité des grandeurs humaines; et fra Angelico aurait puisé dans sa reconnaissance envers le bienfaiteur de son ordre les inspirations qui lui firent concevoir et exécuter ce chef-d'œuvre.

Le fait est que cette peinture est une de celles où l'artiste a déployé le plus largement, je ne dis pas la puissance de son imagination, comme dans le Couronnement de la Vierge, mais la puissance de son pinceau. Le coloris en est riche et harmonieux, l'ordonnance simple et grandiose, et les douze personnages du cortége, rangés à la file les uns des autres, comme dans un bas-relief, n'ont qu'un défaut, qui est d'être, pour le moins, aussi imposants que les rois leurs maîtres et de n'être distingués d'eux que par leur coiffure et par la place qu'ils occupent. La forme et les limites de la surface dont l'artiste disposait ne lui ont pas permis de mettre plus en évidence la Vierge et l'Enfant-Jésus,

et c'est là ce qui explique la place, en apparence subalterne, qu'ils occupent à l'une des extrémités du tableau.

Après cette fresque, vient, dans l'ordre historique, la présentation au temple, composition exquise sous le rapport du sentiment et de l'incomparable pureté des lignes, et dans laquelle il y a, pour servir de pendant à saint Pierre martyr, une figure de sainte, à profil angélique, drapée avec une telle grâce et un tel goût, qu'on pourrait défier les admirateurs les plus outrés de l'art antique de citer une statue grecque ou romaine dont la draperie soit plus classique, en prenant ce mot dans sa véritable acception.

Cette même figure, qui ne peut être que celle de sainte Catherine (1), se retrouve à genoux, non moins pure, non moins suave, non moins élégante à côté de saint Dominique, dans la fresque qui représente le baptême de Notre-Seigneur, et dans plusieurs autres, même dans celles où l'on reconnaît le pinceau moins délicat de fra Benedetto. Elle reparaît, comme une vision céleste, vis-à-vis de saint Dominique, dans la Transfiguration, conception originale et grandiose, qui montre à quel point l'artiste était préoccupé du mystère de la Passion. Les bras du Christ sont tendus horizontalement en forme de croix, et il ne se peut rien de plus majestueux que sa pose, et le regard dont il accompagne cette muette allusion au sacrifice sanglant qui approche.

La même préoccupation lui a suggéré une autre innovation dans la fresque où il a représenté, non pas la tentation, mais la méditation de Notre-Seigneur

(1) Il est vrai qu'elle n'était pas encore canonisée ; mais l'artiste ne l'en avait pas moins placée comme sainte dans un des reliquaires de Santa-Maria-Novella.

dans le désert, méditation qui sert, pour ainsi dire, de prélude aux angoisses de la montagne des Oliviers, et dont l'objet est suffisamment indiqué par le geste et le regard de la future victime et par la croix symbolique inscrite dans son auréole.

Le Sermon sur la montagne et la Cène sont surtout remarquables par l'expression d'extase et d'amour que l'artiste a su donner aux apôtres, soit quand ils reçoivent la parole du Fils de Dieu, soit quand ils reçoivent son corps et son sang. L'originalité de ces deux compositions et l'intensité de sentiment qui les distingue l'une et l'autre, prouvent assez que l'invention est de fra Angelico ; mais il y a des détails d'exécution qui accusent un pinceau moins léger que le sien ; la même remarque s'applique à plusieurs autres fresques où ces disparates sont encore plus choquantes. Elles le sont quelquefois à un tel point, qu'on a été obligé de les attribuer à un collaborateur de second ou de troisième ordre, dont on n'a pas jugé que le nom méritât d'être transmis à la postérité.

Le Christ devant Hérode, le Crucifiement, répété dans plusieurs cellules, avec des variantes, la visite des saintes femmes au tombeau, et peut-être aussi la descente du Sauveur dans les limbes, voilà ce qui forme le complément des chefs-d'œuvre dont fra Angelico dota son couvent de Saint-Marc.

Le Christ devant Hérode était un sujet difficile à traiter pour une âme si tendre et si scrupuleuse. L'Homme-Dieu en butte aux outrages et aux insultes, tenant un roseau en guise de sceptre et perdant sous le bandeau qui couvre ses yeux toute la divinité de son regard ! quel thème pour un artiste qui préludait par des larmes à la représentation des dernières scènes de la Passion ! Car ceci était pire que le Calvaire,

comme la dérision dans les tribulations de l'Église est pire que la persécution, même sanglante.

Pour concilier la solution de ce problème avec les exigences de sa piété, l'artiste a redoublé d'efforts pour donner à son type favori toute la grandeur et toute la beauté possible; il a renforcé cet effet par l'extrême dignité de la pose; il a placé, dans la main gauche de l'Homme-Dieu, le globe, symbole de sa royauté, comme pour contre-balancer le sceptre dérisoire qu'on a mis dans sa main droite; enfin, par une innovation qui demandait quelque chose de plus que du génie, il a couvert les yeux du Sauveur d'un bandeau transparent à travers lequel on voit reluire, outre la majesté de ses traits, la douce autorité de son regard.

Nous avons déjà dit que fra Angelico avait peint le Crucifiement dans la salle capitulaire, dans le premier cloître, dans le réfectoire et dans le corridor supérieur, c'est-à-dire partout où les moines pouvaient se réunir ou se rencontrer, comme s'il eût voulu que le divin Maître fût toujours présent à leurs entretiens. Il jugea plus utile encore qu'il fût présent à leurs méditations, et ce fut pour cela qu'il peignit, dans les cellules, diverses scènes de la Passion, mais aucune aussi souvent que le Crucifiement, puisqu'il le reproduisit jusqu'à quatre ou cinq fois, en variant tantôt l'expression, tantôt l'attitude, tantôt les personnages accessoires; mais ce qui ne varie jamais, c'est la mansuétude de la victime, qu'il représente presque toujours vivante. Ici, l'artiste inscrit entre elle et ses bourreaux les paroles par lesquelles elle demande à son Père de leur pardonner; là, il inscrit entre elle et le bon larron la promesse de sa prochaine béatitude. Nulle violence dans les mouvements, nul tiraillement dans les membres, nulle brutalité dans les exécuteurs; il y en

a un dont la douce physionomie offre un contraste étrange avec ses fonctions, et qui saisit on ne peut plus respectueusement la main qu'il va clouer. Tout respire le calme dans la partie supérieure ; mais, dans la partie inférieure, au pied de la croix, c'est une douleur déchirante qui, sous le pinceau de l'artiste, se manifeste, soit par des gestes pathétiques, soit par des larmes accompagnées de la contraction douloureuse des traits.

Après la Passion du Christ, restait à tracer sa double victoire, sa victoire sur la mort, par sa résurrection, et sa victoire sur l'ennemi du genre humain par son apparition dans les limbes. Évidemment ce dernier sujet n'était pas un de ceux qui séduisaient l'imagination de l'artiste. Aussi, après l'avoir esquissé avec une verve toute poétique, qui éclate surtout dans la figure principale, laissa-t-il à un pinceau subalterne le soin d'en rendre les détails ; mais il ne voulut partager avec personne la tâche vraiment glorieuse, qui lui restait à remplir ; et je dis glorieuse, dans l'acception temporelle et spirituelle du mot : car cette fresque est à la fois l'un des plus éblouissants chefs-d'œuvre de fra Angelico, et l'une des plus merveilleuses productions de l'art chrétien, pendant tout le temps qu'a duré sa floraison.

Ici encore, il secoua complétement le joug des traditions. Pour n'avoir pas à peindre des soldats endormis ou éveillés, il réunit en une seule composition deux faits que l'art, d'accord avec l'histoire, a coutume de séparer, savoir : la résurrection et la visite des saintes femmes au tombeau. J'avoue que le fait dominant est sacrifié au fait accessoire, et que la fascination exercée sur les yeux du spectateur par la partie inférieure du tableau, permet à peine de remarquer la

demi-figure du Christ, reléguée, pour ainsi dire, dans la partie supérieure; mais quelle critique, même la mieux fondée, oserait se produire devant ce groupe de femmes en qui la grâce du maintien, la pureté des lignes et de l'expression relèvent encore la beauté des types; ou devant cet ange adulte, assis sur le bord du sépulcre vide, et donnant, par sa pose, par la blancheur de son costume, par la légèreté de ses formes, par la perfection de son profil et par la direction de son geste, l'idée d'un messager vraiment céleste? L'imagination humaine ne saurait aller au delà.

Tous les voyageurs, quelle que soit leur insouciance ou leur stupidité, connaissent la fameuse descente de croix qui est à l'Académie des Beaux-Arts, où elle a été transportée de l'église de la Trinité, qui relève du couvent de Vallombrose. La date approximative de ce chef-d'œuvre est suffisamment indiquée par le portrait de l'architecte Michelozzo, et par l'âge très-mûr que lui donne le peintre, qui n'avait assurément aucune envie de le vieillir (1). Cet ouvrage est donc contemporain des plus belles fresques des cellules, et, s'il ne les surpasse pas sous le rapport de l'exécution ni sous celui de l'élévation, il les surpasse sous le rapport de la composition, qui est ici plus étendue et surtout plus pathétique. La perspective même est traitée avec plus de soin qu'elle ne l'est dans aucun de ses précédents tableaux, et les lois de la symétrie, dans la distribution des groupes, sont observées de manière à faire presque croire que l'artiste avait pris conseil d'un architecte. A droite, c'est un groupe d'hommes dont la douleur

(1) Michelozzo paraît avoir, dans ce tableau, de quarante-cinq à cinquante ans. Or on suppose qu'il était né vers 1396, ce qui placerait l'exécution de ce tableau très-peu de temps avant le départ de l'artiste pour Rome, en 1445.

profonde est exprimée avec tant de force par le colloque muet auquel donnent lieu les clous sanglants et la couronne d'épines, montrés si pathétiquement par l'un d'eux ! A gauche, c'est un groupe plus nombreux de femmes en qui la douleur est graduée avec un art exquis, depuis la douleur contenue, et, pour ainsi dire, contemplative de la plus belle de toutes, jusqu'à la douleur qui éclate en larmes et en sanglots. Au milieu, est le corps inanimé, descendu ou soutenu par cinq disciples dont le regard, l'attitude et le geste respirent la piété la plus tendre et la plus craintive. C'est à ce poste d'honneur que fra Angelico a placé son ami Michelozzo. La tête du Christ n'est pas seulement admirable par la beauté du type, qui est toujours le même ; elle l'est encore par l'expression d'ineffable mansuétude que les traits ont conservée après la mort. Les formes du corps et les ondulations produites par son affaissement et par celui des membres, sont rendues avec une délicatesse de goût qui laisse bien loin en arrière les tours de force de la science anatomique. Au lieu des gouttes de sang qui devraient rougir le sol aride, au pied de la croix, on y voit une riche verdure, émaillée de fleurs symboliques que ce même sang a fait éclore. Que dire des petites figures de saints, que l'artiste a tracées, avec son pinceau de miniaturiste, sur les deux pilastres entre lesquels le tableau se trouve encadré ? il y a un saint Michel, un saint Pierre, un saint Louis de Toulouse, qui sont de véritables chefs-d'œuvre, et devant lesquels on s'extasierait bien davantage, si les figures si imposantes de saint Dominique et saint Jean Gualbert, placées plus en évidence que toutes les autres, n'exerçaient une sorte de fascination sur le spectateur. C'était à titre de fondateurs respectifs de deux ordres liés entre eux

par une sympathie toute fraternelle, que ces deux personnages paraissaient là, si magnifiques de pose et de sainteté. C'était comme un symbole de fraternité présente et future entre les deux familles religieuses qui, dans les jours de décadence, qui approchaient, devaient rester le plus longtemps fidèles au culte de l'idéal.

Le succès que dut obtenir, auprès des âmes pieuses, cette descente de croix, fut probablement ce qui suggéra à la confrérie du Temple, espèce de tiers-ordre des Dominicains (1), l'idée d'avoir, en guise de bannière, une composition du même genre, en faisant, dans le nombre des figures et dans les dimensions, la réduction qu'exigeait la différence de destination. Cette heureuse nécessité a donné lieu à une œuvre exquise qui fait partie de la même collection et qui tient le milieu entre la miniature et la peinture proprement dite. C'est comme un abrégé du grand tableau dont nous venons de parler ; c'est absolument la même inspiration, la même accentuation pathétique, c'est le même type de Christ, la même scène de douleur, à la vue de son corps inanimé ; quelques personnages sont identiquement les mêmes, entre autres une jeune femme debout, dont la tête blonde est toute brillante de beauté, de gloire et de sainteté. Si la touche paraît différente, c'est parce que l'opération maladroite qui a détruit l'harmonie des couleurs, dans l'autre tableau, n'a pas été infligée à celui-ci. Outre cet avantage de parfaite conservation, il a encore le mérite d'avoir inspiré à fra Bartolomeo et à Mariotto Albertinelli deux

(1) Voilà pourquoi l'artiste a placé, dans ce tableau, d'un côté saint Dominique, de l'autre la bienheureuse Villana, qui prit, en mourant, l'habit de Dominicaine, et dont on voit le charmant tombeau dans l'église de Santa-Maria-Novella.

compositions analogues, qu'on peut regarder comme leurs chefs-d'œuvre respectifs, et dont nous aurons occasion de parler plus tard.

Il me reste à signaler, dans la collection de l'Académie des Beaux-Arts, trois autres ouvrages importants auxquels j'attribue une date très-différente de celle qui leur a été attribuée jusqu'à présent, puisque je les place après les fresques du Vatican avec lesquelles elles offrent des ressemblances frappantes qu'on ne trouve pas dans les compositions antérieures de l'artiste. Je sais que ses biographes ont admis formellement ou tacitement qu'une fois parti pour Rome, il ne revint jamais à Florence ; mais le contraire me semble mis hors de doute par le rapprochement de certains faits qui se rapportent à l'exécution des tableaux dont je veux parler. L'un d'eux, représentant la Vierge et l'Enfant-Jésus, entourée de saints les uns ascétiques, les autres dynastiques, se trouvait dans le couvent des Dominicaines d'Annalena, couvent qui servit d'asile à la veuve héroïque de Baldaccio dell'Anguillara, et dont l'organisation intérieure fut réglée par une bulle de Nicolas V, postérieure à l'année 1450, et qui pourrait bien avoir été obtenue par l'intervention de fra Angelico lui-même.

L'autre tableau, parfaitement semblable à celui-ci pour la touche, pour le coloris, pour le style large des draperies, pour le type de Vierge et pour le caractère des personnages accessoires, avait été peint pour des moines de l'Observance, près de Mugello, et c'est pour cela que parmi les bustes qui ont remplacé les miniatures du gradin, on voit celui de saint Bernardin avec son auréole de canonisation. Or, nous savons que cet événement, plus spécialement joyeux pour les religieux qui avaient embrassé sa réforme, avait eu lieu à

l'occasion du grand jubilé de 1450, ce qui détermine, au moins approximativement la date de l'ouvrage dont il est ici question, et qui appartiendrait, comme le précédent, à la dernière manière de l'artiste. J'y joindrais deux fresques inégalement conservées, l'une dans la salle capitulaire de son couvent de Fiesole, où son frère venait de mourir, l'autre dans le corridor du second dortoir du couvent de Saint-Marc. La première, grâce à l'oubli des uns et à l'ignorance des autres, était encore admirable à voir, il y a moins de vingt ans ; aujourd'hui que la délicatesse des couleurs a presque disparu sous la retouche, il faut se contenter d'admirer la grandeur et la simplicité de la composition, et les progrès que l'artiste a faits dans la partie technique de son art. Pour la première fois, il a peint l'Enfant-Jésus presque nu, et l'on voit que cette tentative hardie de modelé ne lui a pas trop mal réussi. A droite et à gauche du trône de la Vierge, sont les deux grands personnages de l'ordre, saint Dominique et saint Thomas, si souvent reproduits par le même pinceau, mais jamais avec une touche si vigoureuse.

L'autre fresque, celle du corridor du second dortoir, dans le couvent de Saint-Marc, représente aussi la Vierge avec l'Enfant-Jésus, assise sur un trône d'un goût d'architecture tout particulier. A droite et à gauche, sont répartis les saints que l'artiste ne se lassait jamais de reproduire : saint Jean, son propre patron, saint Marc, patron du couvent, saint Côme et saint Damien, patrons de Côme de Médicis, saint Laurent, patron de Laurent de Médicis, son frère, enfin, les trois grands saints de l'ordre, saint Dominique, saint Pierre martyr et saint Thomas d'Aquin. Cette peinture offre à beaucoup d'égards les mêmes caractères que l'autre, elle indique aussi dans son auteur

une manière plus large et des progrès techniques incontestables. Ensuite, on voit qu'il s'est efforcé d'embellir ou d'agrandir ses types ; celui de la Vierge a quelque chose de plus matronal, et aussi quelque chose de plus élégant dans son costume. Saint Thomas, dont l'encolure est si lourde et les traits un peu vulgaires dans la grande fresque du Crucifiement, est ici beaucoup plus svelte et plus distingué, sans rien perdre de sa gravité. Enfin, les têtes de saint Côme et saint Damien, déjà tracées plus de vingt fois par l'artiste, sont ici tellement belles, qu'il est impossible de ne pas attribuer ce progrès à des influences nouvellement subies. Peut-être aussi était-ce un adieu du peintre à ses patrons et à ses amis, et comme un dernier souvenir laissé à la famille religieuse qui avait partagé ses joies et ses peines et dont il allait se séparer à jamais.

Enfin, je place à la même époque, c'est-à-dire pendant le séjour que fra Angelico vint faire en Toscane vers 1450, le grand ouvrage inachevé qu'on voit à l'Académie des Beaux-Arts et qui a été regardé jusqu'à présent comme un des premiers produits de son pinceau. Ici l'on trouve encore des dates précises, en contradiction directe avec cette supposition. Les panneaux d'armoire dont il est ici question et sur lesquels sont représentées, en trente-cinq compartiments, la vie et la Passion du Sauveur, appartenaient jadis à l'église de l'Annonciation, où ils formaient la principale décoration d'une chapelle fondée ou reconstruite aux frais de Pierre de Médicis, fils de Côme, pour l'accomplissement d'un vœu. Or, nous savons que cette fondation ou cette reconstruction ne remontait pas plus haut que l'année 1448 (1) ; et ce fait, joint à la

(1) Voir le curieux opuscule intitulé : *la Capella della santissima Annunziata*. Florence, 1856.

reproduction du portrait de Michelozzo, plus vieux que dans la descente de croix, nous donne, pour la composition cyclique dont il est ici question, une date approximative, bien différente de celle qu'on lui a assignée jusqu'à présent. Au lieu d'être une série de sujets qui contenaient, en germe, des fresques ou des tableaux futurs, c'est un résumé rapide, souvent trop rapide, de travaux déjà exécutés dans le couvent de Saint-Marc, ou ailleurs. On reconnaît, au premier coup d'œil, malgré quelques changements dans les parties accessoires, la communion des apôtres, la trahison de Judas, le Christ devant Hérode, la prière au jardin, le crucifiement, la descente dans les limbes, le couronnement de la Vierge et une grande partie du jugement dernier. L'adoration des mages, la fuite en Égypte, le massacre des Innocents, la résurrection de Lazare, le Christ à la colonne, la visite des saintes femmes au tombeau, sont des compositions plus ou moins neuves ; mais elles sont toutes remarquables par la fermeté du dessin, par la vigueur de la touche et par le progrès que l'artiste a faits dans le modelé des formes. Sous ce rapport, la figure presque nue du Christ, dans la flagellation, est vraiment un chef-d'œuvre ; elle l'est encore plus sous le rapport du sentiment, à cause de l'expression sublime du regard que la victime fixe sur son bourreau. Il y a quelques compartiments qui sont d'une main lourde et très-peu digne d'une pareille collaboration. Les noces de Cana, le baptême du Christ et la transfiguration, sont évidemment l'ouvrage d'un artiste vulgaire chargé de remplir, tant bien que mal, le vide laissé par le départ du maître. Ces trois compositions offrent une disparate choquante avec les autres, même avec celles qui ont le plus souffert des injures du temps et de celles des hommes.

Pour apprécier dignement cette grande œuvre, il faut l'embrasser dans son ensemble, telle que l'avait conçue le génie si profond de fra Angelico. Voulant lui donner de l'unité comme à un poème dramatique, il avait placé, au commencement et à la fin, en guise de prologue et d'épilogue, deux peintures symboliques dont le sens paraît d'abord obscur à ceux qui ne sont pas familiarisés avec l'Écriture sainte ; mais on ne tarde pas à y entrevoir les combinaisons les plus ingénieuses, surtout dans ce qui formait la partie inférieure de la composition, où le chandelier aux sept branches sert de support aux textes de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui se rapportent aux sept sacrements. On voit que le peintre aurait pu exploiter le côté symbolique de son art avec non moins de succès que le côté mystique (1).

Un fait bien remarquable dans l'histoire de cet artiste incomparable, c'est l'influence qu'il a exercée sur son biographe Vasari, qui vivait dans un siècle où l'enthousiasme pour les peintures mystiques était bien affaibli, et qui néanmoins, dans le compte qu'il a rendu de celles de fra Angelico, semble s'être dégagé de tous les préjugés contemporains pour célébrer, avec l'accent de l'admiration la mieux sentie, et les sublimes vertus qui embellirent son âme et les merveilles sans nombre qui sortirent de son pinceau. Dans la ferveur de sa conversion momentanée, il va jusqu'à dire qu'un talent aussi supérieur et aussi extraordinaire ne pouvait et ne devait être que le partage de la plus haute

(1) Je connais un tableau ravissant, à la fois mystique et symbolique, représentant saint Thomas d'Aquin dans une espèce d'extase, pendant que deux anges lui ceignent la ceinture de chasteté. Ce petit chef-d'œuvre de fra Angelico se trouve au château de Danby, dans la partie septentrionale du comté d'York.

sainteté, et que pour réussir dans la présentation des sujets religieux et saints, il fallait que l'artiste fût religieux et saint lui-même (1).

Cette supériorité à laquelle Vasari rend un si bel hommage, ne consiste cependant ni dans la perfection du dessin, ni dans le relief des figures, ni dans la vérité des détails ; l'ordonnance pittoresque n'est jamais soutenue que par une savante distribution des ombres et de la lumière comme dans les fresques de Masaccio ; et, ce qui doit paraître encore plus choquant à certains observateurs, la vie qui surabonde dans les têtes, et qui est suffisante dans les parties supérieures du corps, va s'affaiblissant dans les membres inférieurs au point de leur donner la raideur de supports artificiels ; mais il faudrait être bien inaccessible à tout ce que l'art chrétien peut faire naître d'émotions plus délicieuses dans une âme convenablement préparée, pour relever minutieusement toutes ces imperfections techniques dans les produits de ce pinceau véritablement divin, imperfections qui d'ailleurs tiennent beaucoup moins à l'impuissance de l'exécution dans l'artiste, qu'à son indifférence pour tout ce qui était étranger au but transcendental qui occupait sa pieuse imagination.

La componction du cœur, ses élans vers Dieu, le ravissement extatique, l'avant-goût de la béatitude céleste, tout cet ordre d'émotions profondes et exaltées que nul artiste ne peut rendre sans les avoir préalablement éprouvées, voilà quel fut le cycle mystérieux que le génie de fra Angelico se plaisait à parcourir, et qu'il recommença avec le même amour quand il

(1) *Non poteva e non doveva discendere una somma e straordinaria virtù, come fu quella di Fra Giovanni, se non in uomo di santissima vita ; perciocché devono coloro che in cose ecclesiastiche e sante s' adoperano essere ecclesiastici e santi uomini.*

l'avait achevé. Dans ce genre, il semble avoir épuisé toutes les combinaisons et toutes les nuances, au moins relativement à la qualité et à la quantité de l'expression, et pour peu qu'on examine de près certains tableaux où semble régner une certaine monotonie, on y découvrira une variété prodigieuse qui embrasse tous les degrés de poésie que peut exprimer la physionomie humaine. C'est surtout dans le couronnement de la Vierge au milieu des anges et de la hiérarchie céleste, dans la représentation du jugement dernier, au moins en ce qui concerne les élus, et dans celle du Paradis, limite suprême de tous les arts d'imitation; c'est dans ces sujets mystiques si parfaitement en harmonie avec les pressentiments vagues mais infaillibles de son âme, qu'il a déployé avec profusion les inépuisables richesses de son imagination. On peut dire de lui que la peinture n'était autre chose que sa formule favorite pour les actes de foi, d'espérance et d'amour; pour que sa tâche ne fût pas indigne de celui en vue duquel il l'entreprenait, jamais il ne mettait la main à l'œuvre sans avoir imploré la bénédiction du ciel, et quand la voix intérieure lui disait que sa prière avait été exaucée, il ne se croyait plus en droit de rien changer au produit de l'inspiration qui lui était venue d'en haut, persuadé qu'en cela comme dans tout le reste, il n'était que l'instrument de la volonté de Dieu. Toutes les fois qu'il peignait Jésus-Christ sur la croix, les larmes lui coulaient des yeux avec autant d'abondance que s'il eût assisté à cette dernière scène de la passion sur le Calvaire, et c'est à cette sympathie si réelle et si profonde qu'il faut attribuer l'expression si pathétique qu'il a su donner aux divers personnages témoins du crucifiement, ou de la descente de croix, ou de la déposition dans le tombeau.

Le pinceau de fra Angelico venait de créer des merveilles qui ne devaient jamais être surpassées ni même égalées, malgré les progrès techniques des siècles suivants. Mais il ne faut pas oublier que cette fleur avait eu besoin, pour s'épanouir, d'être transplantée pour un temps sur le sol Ombrien. Aussi verrons-nous le plus digne de ses élèves chercher dans les mêmes régions des inspirations analogues à celles de son maître.

Une sorte de fatalité semble avoir poursuivi les tableaux du petit nombre de disciples que fra Angelico avait laissés à Florence. L'un d'eux, nommé Zanobi Strozzi, avait, selon Vasari, *rempli toute la ville de ses ouvrages*. On en trouvait dans les églises, chez les particuliers et surtout dans les couvents, où le nom de son maître était plus particulièrement vénéré. De tout cela il ne reste plus absolument la moindre trace. Domenico di Michelino, sorti de la même école et presque aussi fécond que son condisciple, a eu à peu près le même sort. Un seul produit authentique de son pinceau est parvenu jusqu'à nous, c'est le portrait de Dante, qu'on voit dans l'intérieur du Dôme, et dont le véritable auteur était resté inconnu jusqu'à nos jours (1), malgré l'intérêt qui devait s'attacher à ce monument, sinon pour sa valeur intrinsèque, du moins pour la place qu'on semblait lui assigner dans le culte national ; car un pareil acte avait une grande portée, pour le présent et pour l'avenir, et ce n'est pas une médiocre gloire pour l'école mystique, quelque obscur que fût son représentant, d'avoir pris l'initiative de cette espèce de canonisation patriotique.

Benozzo Gozzoli, le disciple chéri de fra Angelico,

(1) Voir Gaye, *Carteggio inedito*, vol. II, pp. 4-7.

ne paraît pas avoir tiré grand parti de cette prédilection, du moins parmi les Florentins ; car, même du temps de Vasari, on trouvait à peine un ou deux tableaux de lui dans les églises. Il est vrai qu'il avait à peine vingt et un ans quand son maître partit pour Rome en 1445. On peut donc supposer que son apprentissage n'était pas encore fini ; mais à quelle école pouvait-il compléter son éducation artistique ? Masaccio était mort, sans laisser un continuateur digne de lui. Le héros du jour était fra Filippo Lippi, dont le succès toujours croissant décréditait les tendances opposées aux siennes. Heureusement ce discrédit s'arrêtait aux frontières de la République. Au delà, sans aller bien loin, on trouvait des villes où les traditions orthodoxes, en matière d'art, étaient encore très-vivaces. A Pise, à Sienne, à Orvieto, dans toute l'Ombrie et surtout dans la capitale du monde chrétien, elles conservaient tout leur empire sur les imaginations, et cet empire allait nécessairement être plus affermi que jamais par un patronage comme celui de Nicolas V, et par des œuvres comme celles que fra Angelico était appelé à exécuter dans le Vatican.

Voilà comment je m'explique le prompt départ de Benozzo Gozzoli pour Rome, et la rareté de ses apparitions à Florence. Dès 1447, nous le trouvons à Orvieto, où il avait accompagné son maître, comme collaborateur subalterne ; nous l'y retrouvons en 1449, demandant en vain à le remplacer dans la tâche à laquelle il avait renoncé, puis subissant une épreuve préliminaire, dont il paraît que le résultat ne lui fut pas favorable. C'est immédiatement après qu'il faut placer les travaux exécutés par lui à Rome, le tableau de la Minerve, les fresques de Sainte-Marie-Majeure, depuis longtemps détruites, et celles de l'église d'Ara-

celi, qui ont eu le même sort, mais dont la perte est bien plus regrettable, parce qu'elles étaient une sorte de commémoration de la mort héroïque du cardinal Cesarini, tué en 1444, avec tant d'autres chrétiens, dans la sanglante journée de Varna

C'est donc seulement sur le charmant tableau de l'Annonciation conservé dans l'église de la Minerve, et sur les peintures qui restent de lui en Ombrie, qu'on peut apprécier le profit qu'il avait tiré du complément d'apprentissage qu'il venait de faire auprès de son maître. Les plus importantes de ces peintures se trouvent dans l'église des Franciscains, à Montefalco, et portent la date de 1452, ce qui les place immédiatement après la collaboration de l'artiste aux fresques de la chapelle du Vatican. De là, sans doute, l'essor que prit sa jeune imagination, en abordant une tâche qui ne pouvait être davantage selon son cœur, puis qu'il s'agissait de tracer l'histoire de saint François dans une ville Ombrienne, en vue du sanctuaire d'Assise, où il avait sans doute accompli son pieux pèlerinage. Aussi son œuvre se ressentit-elle de ce voisinage et peut-être aussi des inspirations qu'il avait puisées dans le poème de Dante dont il a mis là le portrait avec ceux d'autres personnages célèbres. Le sujet qu'il avait à traiter semblait avoir été épuisé par les peintres des générations précédentes. C'était la vie de saint François, sur laquelle s'était exercé tant de fois le pinceau de Giotto, dont les fresques, dans l'église supérieure d'Assise, conservaient encore tout leur éclat. Tout en s'inspirant de quelques-unes de ces compositions, Benozzo Gozzoli se montra fidèle aux traditions de son école, et l'on reconnaît facilement, surtout dans les scènes pathétiques, le disciple de fra Angelico. Celle qui se passe entre le père et le fils, quand l'é-

vêque intervient pour protéger ce dernier contre la dureté paternelle, est rendue avec tant de verve et de vérité, on y trouve un si heureux mélange de grandeur et de grâce, une telle sobriété de moyens dramatiques, qu'on peut appeler cette production un chef-d'œuvre classique, en prenant ce mot dans sa plus légitime acception. Il faudrait une qualification plus élevée pour caractériser le dernier compartiment, celui où il était le plus difficile d'être original et supérieur à ses devanciers, enfin celui où il a représenté le saint couché sur son cercueil, et ses disciples, ou plutôt ses frères, priant et pleurant autour de lui. Indépendamment de l'intensité de l'expression, tant dans les visages que dans les attitudes, il y a dans la distribution des groupes, et dans l'agencement des figures entre elles, une sorte de conformité instinctive aux lois que le bon goût devait formuler plus tard, et dont l'application anticipée se trouvait déjà dans les œuvres si pures et si calmes de fra Angelico da Fiesole.

Il faut que cette petite ville de Montefalco, avec son air pur et sa situation pittoresque, ait eu un charme tout particulier pour Benozzo Gozzoli, car il dut y revenir, à plusieurs reprises, pour exécuter tous les ouvrages qui restent de lui, sans compter ceux qui ont disparu. Ces fresques de l'église des Franciscains remplissent presque toute la tribune, et il faut regarder comme une œuvre à part les figures presque colossales de la voûte, toutes tracées de main de maître, comme pour faire honte à ses juges d'Orvieto, toutes admirablement caractérisées, surtout la sainte Élisabeth de Hongrie, que la blancheur de son costume, la beauté de son type, l'élégance de sa draperie, la grâce et la majesté de sa pose, font ressembler à une statue

antique de la meilleure école ; à quoi il faut joindre les peintures, assez bien conservées, qu'on voit dans une autre chapelle, et celles de l'église de San-Fortunato, en dehors de la ville, peut-être les plus intéressantes de toutes, parce que l'influence de fra Angelico y est plus fortement empreinte que dans les autres. On reconnaît cette influence avant d'avoir franchi le seuil, dans la Madone entourée d'anges, qui est au-dessus de la porte d'entrée. On ne la reconnaît pas moins dans celle qu'il a peinte sur le mur intérieur de l'église, et surtout dans le Couronnement de la Vierge, cette composition favorite de son maître, dans laquelle je serais tenté de croire qu'il fut aidé par quelque chose de plus que des souvenirs ; car les miniatures du gradin ressemblent beaucoup plus à celles de fra Angelico qu'aux siennes, et les suppositions vraisemblables ne manquent pas pour expliquer cette ressemblance (1).

Jusqu'à présent, les renseignements manquent, pour déterminer le nombre et la durée des divers séjours que fit Benozzo Gozzoli dans les environs, je dirais volontiers *dans le rayon* du sanctuaire d'Assise. La plupart des villes voisines possédaient quelques productions de son pinceau. Le couvent *delle Contesse*, à Foligno, devait avoir autre chose que cette fresque, assez bien conservée, qu'on voyait encore il n'y a pas longtemps, au-dessus de la porte de l'église, et le tableau de la galerie de Pérouse, postérieur de quatre ans aux peintures de Montefalco, prouve assez que sa vogue, dans cette région privilégiée, n'avait pas été passagère.

(1) Il y a, parmi les dessins originaux de la galerie des Uffizj, une feuille qui présente d'un côté une tête d'ange dessinée par Benozzo Gozzoli, de l'autre une Madone dessinée par fra Angelico.

Ce qui rend ce dernier tableau plus particulièrement intéressant, c'est sa date (1456), qui en fait une sorte d'hommage funèbre à la mémoire de fra Angelico, qui venait de mourir. A partir de cette époque, nous perdons de vue Benozzo Gozzoli et nous ne le retrouvons plus qu'en 1459, à Florence, occupé à peindre, pour Pierre de Médicis, fils de Côme, la fresque vraiment magnifique qui subsiste encore aujourd'hui dans la chapelle du palais Ricardi.

La composition n'était pas neuve, puisque c'était l'adoration des Mages ; mais nul artiste ne l'avait encore traitée avec tant de grandeur dans l'ensemble, avec tant de richesse, tant de finesse, et tant de goût dans les détails. Par une combinaison bizarre, dont on chercherait vainement un autre exemple, la procession des Rois, avec leur brillant et nombreux cortége, devait couvrir les trois côtés de la chapelle et aboutir à l'embrasure de l'autel, sur lequel était déjà placé, depuis deux ans, un tableau de la Nativité, peint par une autre main, et cette main était celle de fra Filippo Lippi ; et l'œuvre de Benozzo Gozzoli devait ainsi être subordonnée à la sienne et lui servir, pour ainsi dire, d'introduction.

Cela n'empêcha pas le peintre mystique de produire un chef-d'œuvre et de se montrer, plus que jamais, digne de son maître ; car on peut dire que ce dernier ne produisit jamais rien de plus suave, rien de plus vraiment céleste que les anges en adoration, à droite et à gauche de l'autel. Sous ce rapport, il lui était impossible de faire autre chose que de l'égaler ; mais il a fait davantage dans les parties accessoires et particulièrement dans les fonds de paysage et dans une foule de charmants détails qu'il a su emprunter à la nature animale et végétale, mais en les mettant tou-

jours en harmonie avec l'effet général de sa composition.

Là ne se borne pas sa supériorité sur fra Angelico. Ce dernier n'a jamais tracé de figure aussi grandiose que les trois rois à cheval, dans la procession. Il y a, dans leur pose, dans leurs traits et dans leur physionomie, je ne sais quelle lueur de cet idéal héroïque auquel il n'est donné qu'à bien peu d'artistes d'atteindre, et que Benozzo Gozzoli avait pu voir réalisé plus ou moins dans certains capitaines Ombriens. Il y a, dans leurs regards, quelque chose qui exprime si bien ce que j'appellerais volontiers l'adoration anticipée! Cette anticipation se remarque surtout dans le roi qui est en face de l'autel, et dont la beauté, mêlée de douceur et de fierté, laisse deviner une âme qui a la conscience de son équilibre.

Les lettres que l'artiste écrivait à son patron pendant qu'il était occupé de ce travail, prouvent qu'il y mettait toute l'application dont il était capable. Elles prouvent aussi que sa patience avait à subir de rudes épreuves, et que le patronage de Pierre de Médicis ne méritait pas toujours la comparaison qu'on en faisait avec une rosée fécondante. Ce magnifique seigneur, qui s'entendait peu aux créations de l'art mystique et qui ne voulait pas quitter sa villa de Carreggi, à cause des chaleurs de la canicule, critiquait, sans les avoir vus, les séraphins et les nuages, et laissait presque mourir de faim le malheureux artiste qui n'avait d'autre ressource que son pinceau très-peu lucrativement employé. Si on lui payait un à-compte, c'était si peu de chose qu'il pouvait douter si ce n'était pas une aumône. Un jour, il osa croire que son travail était suffisamment avancé pour lui donner le droit de réclamer une partie du paiement convenu, et il demanda

quarante florins pour acheter ses provisions d'hiver. Soit oubli, soit dédain, cette demande resta sans réponse, et la pauvreté imposa si bien silence à la fierté, qu'une seconde lettre fut écrite, dans laquelle on lit ces paroles navrantes : « J'agitais en moi-même une « grande pensée, et cette pensée était de ne vous rien « demander, jusqu'à ce que votre Magnificence eût vu « ce que j'ai fait pour elle ; mais tel est l'état où la « nécessité m'a réduit, que je suis contraint de vous « implorer. C'est pourquoi je vous prie d'avoir pitié « de moi. » En effet, les entrailles du magnifique seigneur s'émurent, et, peu de jours après, le pétitionnaire recevait enfin de son généreux patron la somme de *dix florins* (1) !

Il est probable que cette fresque occupa Benozzo jusqu'à l'année 1460. Il était alors âgé de trente-six ans, il venait de produire une œuvre qui, à certains égards, n'avait pas son égale à Florence, et la lenteur des paiements, jointe à ses habitudes presque ascétiques (2), l'avait rendu, quand sa tâche fut finie, possesseur d'une petite fortune. Son frère jumeau Domenico venait de se marier; il crut le moment venu d'en faire autant, et Mona Lena, mère future de sept enfants, devint la compagne de sa destinée.

L'époque de son mariage coïncide avec celle de l'exécution d'un grand tableau que voulut avoir de lui la confrérie de Saint-Marc, qui avait eu longtemps son oratoire dans l'église du même nom, et qui, en vertu de cette espèce d'affiliation avec les moines Dominicains, ne pouvait manquer de donner la préférence à

(1) Tous ces faits sont tirés des trois lettres publiées par Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, pp. 191-194.

(2) *Visse Benozzo costumatissimamente sempre e da vero cristiano*, dit Vasari.

un élève déjà célèbre de fra Angelico. Mais elle y mettait des conditions très-rigoureuses, dont la première était que l'artiste se surpasserait lui-même, ou du moins ferait un chef-d'œuvre qui égalât tout ce qu'il avait fait de plus beau ; la seconde, bien conforme au penchant de son cœur, était qu'il prendrait pour modèle le magnifique tableau que son maître avait peint pour le grand autel de l'église de Saint-Marc, et qu'il en imiterait *la manière, la forme et jusqu'aux ornements*, sans qu'il lui fût permis de se faire aider par un pinceau subalterne, soit pour le sujet principal, soit pour les peintures du gradin. On lui désignait les saints qui devaient être rangés symétriquement à droite et à gauche du trône de la Vierge, et c'est grâce à cette désignation minutieuse, que nous savons qu'après bien des vicissitudes, cet ouvrage précieux, bien différent aujourd'hui de ce qu'il était dans son état primitif, a passé dans la galerie nationale de Londres, où sa date, son origine et les détails curieux qui s'y rapportent, lui donnent, indépendamment de sa valeur propre, un certain intérêt historique (1).

Malgré le succès qu'avait dû obtenir la fresque du palais des Médicis, succès qui n'était pas démenti par le tableau dont nous venons de parler, il ne paraît pas que Benozzo Gozzoli ait été chargé d'aucun travail important à Florence, de 1461 à 1465, époque de son établissement à San Gimignano, où un savant docteur, qui avait étudié à Paris et à Oxford, le fit venir pour peindre, dans le chœur de l'église collégiale, les prin-

(1) Le document original fait partie d'un petit recueil imprimé à Florence, en 1855, avec ce titre : *Alcuni Documenti artistici non mai stampati.*

cipaux traits de la vie de saint Augustin, à qui elle était consacrée. Le sujet était riche, sans entraves traditionnelles et plein d'épisodes attrayants pour un génie mystique. De plus l'artiste était dans toute la vigueur de l'âge et du talent, et sans doute au comble de la félicité domestique. Tous ces avantages ne l'empêchèrent pas de faire une œuvre inférieure à sa grande fresque de Florence et même à celle de Montefalco. Le caractère de saint Augustin demandait que la force l'emportât sur la suavité; or, c'est précisément le contraire qui se trouve dans cette histoire tracée par un peintre dans l'âme duquel les leçons de fra Angelico avaient jeté de profondes racines. Il y a néanmoins des compartiments tout à fait dignes du disciple d'un tel maître; il y en a même un, représentant saint Augustin prêchant, qui est une réminiscence manifeste, mais non servile, d'une composition analogue, dans la chapelle de Nicolas V, au Vatican. La scène, où il est représenté bénissant ses ouailles, comme évêque d'Hippone, ne laisse rien à désirer, soit pour le sentiment, soit pour la grandeur; et la représentation de la mort de sainte Monique est faite pour émouvoir vivement le spectateur, tout en ne remplissant pas complétement l'attente de ceux qui savent comment le même artiste a rendu la mort de saint François dans sa grande fresque de Montefalco.

Dans presque tous les travaux exécutés par Benozzo, tant à San Gimignano que dans les environs, il fut aidé par un jeune auxiliaire d'un assez médiocre génie, nommé Andrea di Giusto, qui avait déjà eu deux maîtres, savoir, Neri di Bicci, chez qui son salaire s'élevait à douze florins par an, avec une paire de souliers, et fra Filippo Lippi, que sa vogue toujours croissante forçait de recourir à des pinceaux subal-

ternes (1). Nous savons, par cet Andrea lui-même, la part qu'il eut à la grande fresque du chœur dans l'église collégiale, et cette part n'est point insignifiante (2). Elle ne dut pas être moindre dans les autres peintures dont Benozzo orna la même église, et qui ont été en partie détruites. Ce qu'il y a de mieux conservé, c'est le martyre de saint Sébastien. Les anges de la partie supérieure sont évidemment d'une main familiarisée avec cet ordre de créations ; mais la figure principale et même quelques-unes des figures accessoires ne sont pas assez dignes du peintre de Montefalco, pour qu'on résiste à la tentation de les mettre sur le compte du malheureux collaborateur. On y résiste encore moins, quand on voit le saint Sébastien du dôme ou le Crucifiement de l'église des Olivetains, lequel offre, hélas ! si peu de ressemblance avec les représentations du même sujet dans le couvent de Saint-Marc. C'est à Certaldo, dans une des salles de l'ancien Prétoire (3), que se trouve le plus heureux fruit de cette collaboration, parce qu'elle avait alors duré plus de deux ans, et que le disciple avait eu le temps de s'approprier, du moins en partie, la manière de son nouveau maître.

Ainsi, pendant cette période décisive où tout semblait favoriser l'essor déjà pris par son génie, Benozzo Gozzoli, entravé par une mystérieuse influence, ne fit

(1) Cet Andrea di Giusto a laissé un journal très-curieux, dont Gaye a publié quelques fragments. Voir *Carteggio inedito*, vol. II, pp. 212, 213.

(2) Il dit avoir peint *tutte le sante nello sguancio della finestra, i quattro apostoli, e la prima storietta hanno la volta.*

(3) Cette fresque, qui est aujourd'hui dans une étable, représente une *pietà* Elle était jadis dans le *Tabernacolo dei Giustiziati*, ce qui semblerait signifier que les condamnés allaient y prier avant leur exécution.

rien qui mérite la qualification de chef-d'œuvre, à moins qu'on ne veuille appeler de ce nom l'adoration des mages, qu'il peignit, à lui seul, pour la cathédrale de Volterra ; ou, mieux encore, le magnifique tableau qu'il fit pour l'église du couvent de Saint-Jérôme, hors des murs, et dans lequel il lui était facile de s'inspirer de ses souvenirs personnels, puisque toutes les figures qu'il avait à tracer étaient, après les héros Dominicains, celles qui avaient été le plus souvent reproduites, sous ses yeux, par le pinceau de fra Angelico ; c'étaient, outre la Vierge et l'Enfant-Jésus, saint Jérôme, saint François et saint Antoine de Padoue, à titre d'initiateurs à la vie contemplative ; c'étaient saint Laurent, saint Côme et saint Damien, à titre de patrons de la dynastie qu'on pouvait dès lors appeler régnante ; mais cette identité de personnages n'a nui en rien à l'originalité de l'artiste, soit dans sa manière, soit dans le choix de ses types, également remarquables par leur noblesse et par leur suavité.

Enfin, en 1468, nous trouvons Benozzo Gozzoli à Pise, commençant, dans le Campo Santo, cette immense tâche qui a rendu son nom justement immortel, et qui occupa son pinceau pendant seize années consécutives, ce qui veut dire qu'il y travaillait encore dans ses vieux jours ; mais cette ville de Pise avait une singulière vertu dont nous avons déjà observé l'effet sur les artistes du XIVe siècle. Il semblait qu'on y échappât miraculeusement à la décadence. Il est vrai que nulle retraite ne saurait être mieux adaptée à une imagination poétique, qui sent décliner sa vigueur, sans renier pour cela les objets de son enthousiasme. Entre tous ces beaux monuments d'architecture, empreints de je ne sais quelle grandeur mêlée de tristesse, l'âme de l'artiste chrétien se familiarise plus aisément

avec les aspirations élevées, et le goût de ces aspirations n'est pas, Dieu merci, un de ceux qui se refroidissent avec l'âge.

Huit peintres avaient travaillé à couvrir de peintures bibliques ou légendaires le mur méridional du Campo-Santo. Le mur septentrional attendait, depuis près de soixante-dix ans, la même décoration, et les Pisans purent se vanter, à bon droit, de n'avoir rien perdu pour attendre, surtout s'ils étaient décidés d'avance à faire peindre une série de sujets tirés de l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament ; car il n'y avait alors, ni dans l'école Florentine, ni dans l'école Ombrienne, aucun artiste réunissant, au même degré que Benozzo, toutes les conditions nécessaires pour l'exécution de cette gigantesque entreprise, dans laquelle, suivant l'énergique expression de Vasari, il y avait de quoi épouvanter une légion de peintres.

En effet, il s'agissait de distribuer, dans vingt-quatre grands compartiments, les faits les plus saillants de la Bible, depuis Noé jusqu'à Salomon, c'est-à-dire qu'il fallait un pinceau qui ne fût point déconcerté par la diversité des scènes et des caractères, et un génie dans lequel la naïveté se combinât avec la grandeur. Il fallait alternativement de la force et de la grâce ; il fallait une parfaite entente de la technique de l'art et des perfectionnements nouveaux, dus à l'école naturaliste ; et il fallait savoir appliquer, aussi bien qu'elle et sur une plus grande échelle, la science de la perspective et les autres conquêtes dont elle était si fière. Or, tout cela se trouve dans ces incomparables fresques de Benozzo Gozzoli. Les larges concessions qu'il a faites au naturalisme historique, en introduisant dans ses compositions, comme il l'avait déjà fait à Florence, les portraits des plus célèbres personnages de son

temps, ne donnent lieu à aucune disparate ni à aucune perturbation dans les actions représentées, car tous, acteurs et assistants, portent les costumes contemporains, ce qui rend l'illusion encore plus complète ; à quoi il faut ajouter que ces témoins impassibles, admis comme remplissage innocent ou curieux, ne figurent jamais dans les scènes où leur présence n'est pas désirable. Quant à la perspective appliquée, soit au fond d'architecture, soit aux raccourcis des figures ou des membres, ces applications sont tellement nombreuses et presque toujours tellement heureuses dans les fresques dont nous parlons, qu'on serait tenté de croire que Benozzo avait fait de cette partie scientifique de son art l'objet d'une étude toute spéciale. Il y a plus, c'est qu'en voyant le goût exquis des édifices moitié gothiques et moitié classiques dont il a décoré certains compartiments, ceux, par exemple, où il a représenté la naissance de Jacob et d'Ésaü, l'enfance de Moïse et la rencontre de Joseph avec ses frères, en voyant cette richesse d'invention, cette combinaison pittoresque des lignes, ce mélange si harmonieux de divers styles, cette exploitation si sobre et si originale des ruines antiques, qu'il avait sans doute étudiées dans sa jeunesse, on se demande si l'élève de fra Angelico n'avait pas été en même temps l'élève de Michelozzo, ou si, en combinant ses propres observations avec les études faites sur les dessins de ce dernier, il n'avait pas préparé ainsi, longtemps d'avance, de riches provisions pour ses compositions futures.

Mais que sont tous ces ornements accessoires auprès des beautés poétiques répandues avec tant de profusion et avec des contrastes si bien ménagés, dans ces vingt-quatre compartiments : poésie d'innocence et de simplicité rurale, poésie d'amour naïf et de joies

domestiques, poésie guerrière, poésie triomphale, poésie dramatique, poésie de terreur, la plus sublime de toutes et la plus saisissante? Il faudrait une trop longue énumération pour signaler dans les divers groupes, le genre de beauté qu'ils expriment. D'ailleurs, chaque spectateur a sa manière de percevoir le beau, et l'on peut dire qu'il y en a ici pour tous les goûts; mais en présence de ces diverses compositions, les jouissances les plus vives et les plus complètes seront toujours le partage de ceux dont les facultés perceptives en matière d'esthétique auront été préalablement exercées sur le livre même où Benozzo Gozzoli a puisé avec un égal succès ses grandes et ses gracieuses inspirations.

A cette dernière catégorie appartiennent la plupart des premiers compartiments, ceux qui correspondent à l'âge d'or du peuple de Dieu : les filles de Noë faisant la vendange, charmant épisode de vie patriarcale; le sacrifice d'Abraham, mélange de poème pastoral et d'hymne religieux : le mariage d'Isaac avec Rebecca, composition exquise; la naissance de Jacob et d'Esaü, tableau d'intérieur tracé, en partie, sur des modèles bien chers que l'artiste avait sous sa main, la rencontre et la réconciliation des deux frères, derrière lesquels se détachent, sur un riant paysage, de ravissantes figures de femmes et d'enfants; le groupe des danseuses autour du veau d'or, quand Moïse brise les tables de la loi, et le groupe, encore plus beau, formé par la famille de Loth, dans le compartiment où est représentée la destruction de Sodome, avec une verve qui a pu être égalée par Luca Signorelli, mais qui n'a jamais été surpassée que par Michel-Ange.

Cette scène est, en effet, l'une des plus terribles qu'ait jamais conçues l'imagination d'aucun artiste,

et ceux qui connaissaient les ouvrages antérieurs de Benozzo Gozzoli, ne s'attendaient certainement pas à lui voir produire ce chef-d'œuvre; et cependant, c'est là qu'il a le mieux montré toute la puissance de son génie, parce que c'est là qu'il a le plus de difficultés à vaincre ; mais avec quel bonheur il les a surmontées toutes ! Pour figurer le feu du ciel tombant sur la cité maudite, il a fait planer dans les airs des anges exécuteurs de la malédiction, qui, lançant l'incendie de leurs mains et l'attisant de leur souffle, font pleuvoir sur hommes et femmes, jeunes et vieux, confondus en un même groupe, les tourbillons de flammes et les débris fumants ou calcinés des édifices qui s'écroulent, tandis que des figures nues, admirablement dessinées, et qui ne sont point là par ostentation anatomique, se précipitent des fenêtres et des combles, ou roulent sur des poutres embrasées, pour échapper à la mort plus affreuse qui les atteignait dans leurs palais, repaires somptueux du crime pour lequel Sodome était brûlé.

Mais le groupe d'habitants, de tout âge et de tout sexe, les uns debout, les autres accroupis ou écrasés, a quelque chose de plus saisissant encore, non-seulement à cause de l'énergie avec laquelle le désespoir de quelques-uns est exprimé, mais aussi à cause de la part que l'artiste a faite aux innocents, enveloppés dans le même châtiment que les coupables ; il y a des enfants qui ne sentent pas leur sort, d'autres qui commencent à le sentir et qui pleurent ; il y a des mères consternées ou éplorées qui semblent interroger ou accuser le ciel. Il y en a une plus calme, la plus belle et la plus noble de toutes, qui a son enfant à ses pieds, et les mains tristement croisées sur la poitrine, et dont la tête, levée vers les ministres de la colère

céleste, offre un raccourci qui n'a jamais été surpassé par l'école naturaliste. Enfin, comme contraste à ce tableau de malédiction, on voit, à l'extrémité du même compartiment, Loth qui s'éloigne avec ses deux filles, non moins gracieuses dans leurs mouvements que dans leurs formes, et dont le profil, ainsi que le costume, semble avoir été emprunté à quelque statue grecque.

Dans le genre héroïque ou militaire, je me contenterai de signaler deux compartiments qui ont pour sujet, l'un, la victoire d'Abraham sur les Rois ligués contre lui, l'autre, la victoire du jeune David sur le géant Goliath. Dans le premier, ce sont surtout les vaincus qui attirent l'attention, à cause de la variété de leurs attitudes, quand ils sont foulés aux pieds des chevaux, et à cause de l'habileté avec laquelle l'artiste a triomphé des difficultés techniques que lui offraient les raccourcis auxquels donnait lieu la flexion ou la contorsion du corps et des membres. Dans le second, au contraire, on n'a d'abord d yeux que pour le vainqueur, dont la pose simple et fière, quand il se montre à Saül avec son sanglant trophée, rappelle la création favorite de Donatello ; mais peu à peu on se laisse distraire par les contours, savamment tracés, de certaines figures accessoires, qui se courbent pour soulever de grosses pierres, par les groupes gracieux de femmes et d'enfants dans le lointain, par la beauté du jeune guerrier, qui recule d'effroi en voyant tomber le géant philistin, enfin par le magnifique profil de Jonathas à cheval, sur le second plan, d'un style tellement classique, qu'il est impossible de n'y pas voir la reproduction exacte d'un monument aperçu et admiré parmi les ruines de l'ancienne Rome.

Ainsi Benozzo Gozzoli, dans le cours de cette longue tâche, trouva moyen de développer son génie dans

toutes les directions possibles. Toujours disciple de fra Angelico, quand il peignait des anges dans le ciel ou sur la terre, il aurait pu passer, je ne dis pas pour l'élève, mais pour le rival de Masaccio dans la science des raccourcis, dans la noblesse des poses, dans la grandeur de l'ordonnance; de même qu'il aurait pu rivaliser avec Victor Pisanello, comme peintre de caractères et comme peintre naturaliste, en prenant ce mot dans son acception la plus large et en l'appliquant non-seulement à l'homme, mais à tout ce qu'il y a de plus digne de lui et de plus consonant à ses aspirations, dans la création animale et végétale. Aussi voyez sa prédilection pour le cheval et le rôle qu'il lui fait jouer, non-seulement dans les combats, où il ne peut représenter que sa fougue, mais dans les processions et les triomphes, où il peut représenter toute sa majesté, comme on peut le voir dans l'Adoration des Mages du palais Ricardi. Voyez comme il aime à émailler ses gazons d'oiseaux au brillant plumage, comme si ses choix étaient faits en vue de repeupler le paradis terrestre. Quant à ses paysages, la préférence qu'il y donne constamment au pin et au cyprès sur tous les arbres gracieux, leur imprime un caractère de beauté sévère qui est une harmonie de plus avec les scènes bibliques que son pinceau avait à tracer.

Hélas! ce ne sont pas seulement des pages de ce grand poème, ce sont des chants entiers qui ont péri sans retour; je veux dire qu'outre les dégâts partiels subis par certains compartiments, il y en a plusieurs qui ont été complétement détruits (1). Il en faut dire autant de presque toutes les peintures exécutées par

(1) On a conservé, dans l'Académie des Beaux-Arts de Pise, le dessin original, ou du moins un ancien dessin de la composition qui représente le voyage de la Reine de Saba.

Benozzo Gozzoli pour les églises et les couvents de Pise, pendant le long séjour qu'il fit dans cette ville. Les religieuses de Saint-Benoît lui avaient fait peindre, dans un de leurs cloîtres, l'histoire du fondateur de leur ordre, et il ne reste plus aujourd'hui le moindre vestige de cette grande composition légendaire, pas plus que des tableaux dont il avait décoré l'église des dominicains et qui devaient se ressentir de l'influence locale, puisque Vasari, après en avoir énuméré beaucoup d'autres, sans faire aucune remarque, dit, en parlant de ceux-ci, *qu'on y connaissait, au premier coup d'œil, la manière de l'artiste.* La mémoire de son maître lui était sans doute plus présente dans ce lieu que dans aucun autre, excepté cependant quand il peignit pour le Dôme, toujours en s'inspirant de ses plus chers souvenirs, le tableau un peu effacé qui est aujourd'hui dans la galerie du Louvre, et que Vasari signale comme l'œuvre *la meilleure et la plus achevée* qu'ait jamais produite Benozzo Gozzoli.

C'est en effet une œuvre capitale, non-seulement pour les qualités qu'y a vues le biographe, mais pour d'autres raisons qui dépassaient sa portée. Au premier abord, on la prendrait pour une reproduction trop exacte d'un ouvrage du même genre exécuté, un siècle auparavant, dans l'église de sainte Catherine, par le peintre Traïni. Dans l'un et dans l'autre, on voit saint Thomas d'Aquin, éclairé par la lumière d'en haut, assis entre Aristote et Platon, et foulant aux pieds les hérésies personnifiées dans leurs défenseurs ; mais, quand on pousse plus loin la comparaison, on découvre de notables différences, non-seulement dans les parties accessoires, mais même dans la partie centrale ; car l'ennemi terrassé par l'Ange de l'école, n'est plus Averroès, ni Avicène, c'est le fameux docteur de

l'université de Paris, Guillaume de Saint-Amour, le précurseur de Luther et de Calvin, sinon dans l'ensemble de leurs doctrines, du moins dans leur haine contre les ordres religieux ; c'est l'ennemi acharné de l'*idéal ascétique* et des institutions qui ont pour but de le réaliser ; par conséquent, c'était l'ennemi du double idéal que fra Angelico avait poursuivi pendant sa vie, et nulle tâche ne pouvait être plus attrayante pour son disciple, que celle de protester, avec son pinceau, contre une erreur dont la diffusion aurait nécessairement compromis la notion de l'idéal sous toutes ses formes. Il ne s'agissait donc plus seulement de décorer un autel, mais de soutenir une thèse, ou plutôt de défendre un dogme, le seul dogme où la compétence de l'artiste soit au moins égale à celle du théologien ; il s'agissait enfin de formuler, au nom de l'école mystique qu'il représentait, un anathème permanent, qui fût en même temps, pour lui-même, un acte de foi, de reconnaissance et d'amour.

Aussi, au lieu d'exprimer sa pensée par des indications vagues, ou des allusions symboliques, il a mis, dans la partie inférieure de son tableau, le fait historique qui foudroya cette hérésie naissante, je veux dire la condamnation prononcée, en 1256, dans l'assemblée d'Anagni, par le Pape Alexandre IV, qu'on voit assis sur un trône et entouré des représentants des deux ordres plus spécialement attaqués ; et quels représentants ! c'est saint Bonaventure, pour les franciscains, et, pour les dominicains, c'est Albert le Grand et saint Thomas d'Aquin, dont la compétence dogmatique est déterminée par ces paroles, inscrites dans la partie supérieure du tableau, au-dessous de l'image du Christ : *Bene scripsisti de me, Thoma*. D'autres inscriptions ont trait à sa compétence en matière de gouvernement

ecclésiastique et en matière d'idéal ascétique, et la question en litige semble tranchée par ces mots qui se rapportent à celui qui est la source de toute perfection : *Hic adinveni omnem viam disciplinæ.*

On aimerait à savoir si cette œuvre de manifeste prédilection fut la clôture de la carrière de l'artiste, et si elle coïncide avec l'agitation qu'excita dans les esprits, vers la fin du siècle, la grande réforme tentée par Savonarole ; car nous savons, par un document récemment découvert, que Benozzo Gozzoli vécut assez longtemps pour voir se former l'orage qui finit par éclater sur la tête du prophète Dominicain ; nous savons même qu'il était à Florence, au plus fort de la crise (1), et l'on ne saurait supposer que ce qui se passait alors dans le couvent de Saint-Marc, pût être indifférent à une âme comme la sienne. C'était à cette maison, décorée de tant de chefs-d'œuvre, sanctifiée par tant de vertus, que se rattachait le dernier espoir de régénération dont se berçaient tous ceux qui croyaient encore à l'idéal, sous quelque forme que ce fût. C'était dans ce sanctuaire de la peinture mystique, que l'intrépide prédicateur forgeait ses foudres contre toutes les espèces de profanateurs, sans épargner les profanateurs de l'art, qui bravaient Dieu, dans son temple, avec leurs pinceaux, comme d'autres le bravaient, au dehors, avec leurs blasphèmes ; c'était sur ce point lumineux que fixaient leurs regards tous les artistes restés fidèles, pour leur propre compte, aux traditions vitales, et impatients de les faire revivre dans les autres ; c'est en eux qu'est placé l'avenir de l'école, si sainte et si féconde, représentée jusqu'à présent par Benozzo Gozzoli, et je ne crois pas qu'il y

(1) *Alcuni Documenti artistici*, etc.

ait, dans l'histoire de l'art, un spectacle aussi beau que celui de ce troupeau d'élite, se serrant avec enthousiasme autour du futur martyr, jusqu'à ce que la tempête eût submergé le pasteur et dispersé les brebis.

CHAPITRE XII.

SAVONAROLE.

Le nom de Savonarole est devenu populaire parmi les partisans des idées républicaines et parmi les adversaires de la hiérarchie catholique, et toutes les fois qu'on le prononce aujourd'hui, il semble rappeler exclusivement le souvenir d'une mort ignominieuse infligée à l'un des plus énergiques défenseurs de la liberté civile et de la liberté de conscience. Ce qui a le plus contribué à perpétuer cette erreur, c'est la ténacité avec laquelle on a fixé les yeux de la postérité sur deux faits par lesquels on a prétendu résumer la vie publique de Savonarole, savoir le refus d'absoudre Laurent de Médicis à l'article de la mort, s'il ne rendait pas préalablement l'indépendance à sa patrie, et la hardiesse avec laquelle il passe pour avoir secoué le joug de l'autorité pontificale. Sans examiner jusqu'à quel point cette double prétention est confirmée ou démentie par les monuments contemporains les plus authentiques, plaçons-nous d'abord dans le point de vue qui nous intéresse immédiatement, et assistons, comme amis de l'art et de la poésie chrétienne, à la lutte si vive, si dramatique et si imposante, soutenue par un simple moine contre son siècle à la face de

l'Italie toute entière. Son but est de rétablir le règne du Christ dans le cœur, dans l'esprit et dans l'imagination des peuples, et d'étendre le bénéfice de la rédemption à toutes les facultés humaines et à tous leurs produits. L'ennemi qu'il combat de toute la force de son âme et de toute la puissance de sa parole, c'est le paganisme dont il a trouvé l'empreinte partout, dans les arts comme dans les mœurs, dans les idées comme dans les actes, dans le cloître comme dans les écoles du siècle.

Quand il eut résolu, à l'âge de 22 ans, d'embrasser la vie religieuse, sa prédilection pour saint Thomas d'Aquin l'avait fait entrer de préférence dans l'ordre des dominicains, auxquels ce savant docteur avait lui-même appartenu ; mais il y était entré avec la ferme résolution de rester toute sa vie simple frère convers, afin d'échapper par ce moyen au fatras d'études profanes et scolastiques par lesquelles on faisait une diversion si funeste au but tout différent que le fondateur s'était proposé. Néanmoins il fit ses vœux dans un couvent de Bologne, et même il surmonta sa répugnance pour l'enseignement de la philosophie d'Aristote, du jour où ses supérieurs lui eurent donné l'ordre de l'expliquer; seulement il eut soin d'en retrancher les questions les plus oiseuses, et de faire ressortir, toutes les fois qu'il en trouvait l'occasion, la supériorité de l'Écriture sainte sur toutes les autorités philosophiques.

L'étude de la parole de Dieu, telle qu'elle est contenue dans l'Ancien et le Nouveau Testament, devint dès lors la passion dominante de toute sa vie, et au bout de quelques années sa parole, jusque-là traînante et inanimée, devint pénétrante et victorieuse dans la chaire de vérité comme dans les discours les plus

familiers (1). Dans un chapitre provincial tenu à Reggio, le célèbre Pic de la Mirandole fut si émerveillé de son éloquence et si épris de la beauté de son âme qu'il crut ne pouvoir pas désormais vivre loin de lui (2) ; et ce fut par suite de l'enthousiasme avec lequel il en parla immédiatement après à Laurent de Médicis, que ce dernier fit revenir Savonarole à Florence et le plaça dans le couvent de Saint-Marc en qualité de lecteur.

Ce fut dans cette retraite, sous un grand rosier de Damas, qui était la principale décoration du jardin, qu'il commença le cours de ses prédications devant un auditoire d'abord peu nombreux, mais qui se grossit bientôt si considérablement, qu'il fallut se transporter dans l'église du couvent, laquelle se trouva elle-même trop étroite pour contenir l'affluence toujours croissante d'auditeurs étrangers, de sorte que l'année suivante (1490), on permit à frère Jérôme, qui venait d'être élu prieur de Saint-Marc, d'en réunir un bien plus grand nombre dans l'enceinte spacieuse de la cathédrale de Florence.

Ses premiers sermons furent une exégèse effrayante de certains passages de l'Apocalypse, desquels il déduisait, avec l'accent et l'autorité d'un prophète, l'approche d'une grande crise pour l'Église de Dieu, et de tribulations inouïes pour les peuples qui ne chercheraient pas dans la pénitence un abri contre sa colère. L'invasion des Français en Italie et l'occupation de Florence par un monarque étranger ayant vérifié les

(1) Le premier essai de Savonarole comme prédicateur fut si malheureux, qu'à la fin du Carême le nombre de ses auditeurs ne passait pas vingt-cinq. Il leur annonça lui-même que désormais, au lieu de prêcher, il s'adonnerait entièrement à l'étude de l'Écriture sainte.

(2) *Che non gli pareva poi poter vivere senza lui.* Burlamachi, *Vita di F. G. Savonarola*, édit. de Venise, p. 39.

prédictions qui concernaient spécialement les Florentins, et ayant fourni à Savonarole l'occasion de figurer comme leur libérateur, la reconnaissance et la vénération pour l'envoyé de Dieu se joignirent à l'enthousiasme qu'on avait déjà pour le prédicateur, et l'effet de tous ces sentiments réunis fut si puissant et si contagieux sur toutes les classes de la population, qu'on se croyait reporté aux plus beaux siècles de l'Église primitive (1). Pour avoir leur part de cette manne miraculeuse qui tombait si abondamment du ciel, les habitants des villes et des bourgades voisines désertaient leurs demeures, et les rustiques montagnards descendaient des flancs de l'Apennin pour se diriger vers Florence, où des flots de pèlerins se précipitaient tous les matins quand on ouvrait les portes aux premiers rayons du soleil, et où ils étaient retenus par la charité vraiment fraternelle dont ils devenaient l'objet; car c'était à qui leur rendrait les devoirs de l'hospitalité chrétienne : on les embrassait dans la rue comme des frères, même avant de savoir leur nom, et il y eut des citoyens pieux qui en recueillirent jusqu'à quarante à la fois dans leur maison (2).

Quand on pense que cet enthousiasme se soutint pendant sept années consécutives, qu'il fallut prêcher séparément aux hommes, aux femmes et aux enfants par l'impossibilité de les admettre tous ensemble dans le dôme, que tous ces succès inouïs étaient obtenus au milieu des cris de rage poussés par la faction des *tièdes* (3), qui le dénonçaient tous les jours à la cour

(1) *Talche pareva proprio una primitiva chiesa.* Burlamachi, p. 39.

(2) Burlamachi, p. 39.

(3) C'était le nom qu'on donnait aux adversaires de Savonarole; ses partisans étaient appelés *piagnoni* ou *pleureurs*.

de Rome et le menaçaient hautement de la potence, on ne sait plus ce qu'on doit le plus admirer dans Savonarole, ou son inépuisable fécondité comme orateur évangélique, ou la facilité de son âme à s'élever au-dessus de la région des tempêtes populaires, ou sa confiance vraiment surhumaine dans une assistance supérieure qui ne pouvait lui manquer (1).

Il ne fallait rien moins qu'un pareil secours pour purifier tout ce que le paganisme avait souillé; car il n'y avait pas une seule branche des sciences ou des arts, pas une seule faculté de l'esprit humain qui eût échappé à cette contagion. A force de se prosterner devant cette vieille idole, on avait fini par se dégoûter de l'ignominie de la croix, et Burlamachi nous dit que Savonarole trouva Florence remplie de gens nobles, habiles, ingénieux et regorgeant de sagesse humaine, qui non-seulement avaient perdu la foi, mais encore se moquaient de ceux qui l'avaient conservée, et encore plus de ceux qui la défendaient (2). Il y avait des artistes de premier ordre qui avouaient naïvement qu'ils ne l'avaient jamais eue, et parmi ceux qui gardaient plus de mesure pour éviter le scandale, la profession du christianisme se bornait le plus souvent à des pratiques extérieures. Les maîtres chargés de l'éducation publique ne donnaient pour la plupart que des aliments empoisonnés à l'esprit de la jeunesse, tournant exclusivement son admiration vers les fables de la mythologie grecque, ou vers les héros des anciennes républiques, et ne lui laissant même pas soupçonner

(1) Il y avait des prêtres et des moines qui refusaient l'absolution à quiconque assistait aux sermons de Savonarole. Voir le sermon du mardi de Pâques de l'année 1495, dans le recueil imprimé à Florence l'année suivante, 1 vol. in-4°.

(2) Burlamachi, *Vita di fra Gir. Savonarola*, p. 87.

que le christianisme avait eu aussi les siens qui les avaient surpassés tous. Bien plus, on choisissait entre les ouvrages profanes ce qu'il y avait de plus propre à corrompre à la fois l'esprit et les mœurs; et malgré tout ce que les historiens contemporains ont dit de la corruption de ce siècle, on est encore étonné de trouver parmi les livres dont Savonarole demandait hautement la suppression dans les écoles, les ouvrages si licencieux de Tibulle et de Catulle, et jusqu'à l'Art d'aimer d'Ovide (1), qui cependant peut passer pour une œuvre édifiante en comparaison d'un autre recueil dont le titre seul révèle toute l'infamie, et contre lequel le saint prédicateur demanda formellement un édit de proscription (2). Voilà jusqu'où allait la perversité des docteurs trop épris du paganisme et le fatal aveuglement des familles!

Ce système d'éducation profane était continué sous une autre forme dans l'enseignement supérieur des universités et des cloîtres, sans excepter ceux des dominicains, bien que l'étude de la philosophie scolastique fût interdite par les constitutions de saint Dominique, sauf les cas de dispense (3). La logique d'Aristote, surchargée de subtilités nouvelles, assujettissait à ses procédés arides et froidement réguliers la science théologique elle-même, c'est-à-dire celle qui par sa nature est la plus indépendante de ce genre d'entraves; et l'autorité de l'Écriture sainte n'était pleinement reconnue qu'autant qu'elle avait le bonheur d'être d'accord avec celle du philosophe péripatéticien. Que

(1) Voir la fin du sermon pour le IIIe dimanche de l'Avent 1495, dans le recueil déjà cité.
(2) Voir la fin du sermon pour le lundi après le IIIe dimanche de Carême, *ibid.*
(3) Sermon pour le lundi après le IIIe dimanche de Carême.

dis je ? l'étude des livres saints et surtout de l'Ancien Testament était si honteusement négligée, qu'on demandait naïvement au petit nombre de ceux qui s'en occupaient à quoi pouvait servir une pareille lecture, et quel fruit ils pouvaient retirer de la connaissance d'événements passés et accomplis depuis tant de siècles : question si grossièrement stupide, qu'il serait impossible d'y croire, si elle n'avait été adressée à Savonarole lui-même, pendant son noviciat, par un religieux d'ailleurs très-exemplaire et animé des meilleures intentions (1).

Aussi l'éloquence de la chaire avait elle dégénéré en argumentation purement scolastique, et les prédicateurs en vogue, faisant un uniforme mélange de l'Évangile et de la logique, venaient la tête farcie de toutes les subtilités de l'école, jeter cette poussière aride aux yeux de leurs auditeurs, sans se soucier aucunement des choses de Dieu et de la foi (2).

Heureux furent encore les pauvres d'esprit ; car quand Savonarole parut avec l'abondance et le choix heureux de ses citations bibliques, ce fut dans ces âmes simples qu'elles retentirent comme les coups redoublés d'un tonnerre nouveau, et il sembla que le même charbon ardent eût embrasé leurs cœurs et purifié ses lèvres. Ce n'était plus en son propre nom qu'il menaçait les peuples de châtiments prochains et terribles, et qu'il cherchait à exorciser la science et les arts possédés par le démon du paganisme, c'était au nom des prophètes qui avaient crié malheur à qui-

(1) Voir le sermon du V[e] dimanche de Carême.

(2) *Sono le suttilità dei filosofi come polvere... Fanno di questa filosofia e della Scrittura santa e logica un mescuglio, e questo vendono soprà li pergami, e le cose di Dio e della fede lasciano stare.* Sermon pour le IV[e] dimanche de Carême.

conque fléchirait le genou devant les idoles. Amos était pour lui le type de cette rude et énergique simplicité dont Dieu aime tant à se servir pour confondre la science des sages (1), et les prophéties du pasteur de Thecué, par la juste application que Savonarole en savait faire, semblaient avoir eu spécialement en vue l'idolâtrie intellectuelle où Florence était alors plongée. Quand, en parlant du crime irrémissible du peuple d'Israël (2), le prophète lui reproche d'avoir bu dans la coupe des réprouvés, *vinum damnatorum biberunt*, son interprète dit aux Florentins que ce breuvage maudit n'est autre chose que le paganisme avec tous ses souvenirs antiques, ses voluptés et ses cérémonies profanes (3). Ceux qui jurent par le péché de Samarie, *qui jurant in delicto Samariæ*, sont, d'un côté, les jeunes Florentins que l'orgueil fait courir après la logique et la philosophie, et de l'autre, les professeurs de théologie qui ne savent étudier que les vaines subtilités qui sont l'aliment éternel des disputes de l'école (4). De même ceux qui s'écrient : Vive la voix de Béerscebah, *vivit via Bersabe*, sont les savants qui se font une idole de la science et ne veulent remonter à la cause première qu'à l'aide des lumières de leur raison ; la défense faite par Isaac à son fils Jacob de prendre une épouse parmi les filles de Chanaan était un avertissement prophétique aux chrétiens pour les empêcher de chercher la vérité dans les livres des philosophes (5). Entre les sept plaies de l'Égypte, il y en

(1) *Dio non elesse un filosofo, ma uno pastore e simplice uomo e voleva che a lui fosse creduto.* Sermon du IIe dimanche de l'Avent.

(2) Amos, I, 6-8.

(3) Sermon du mardi après le Ier dimanche de Carême.

(4) Sermon du mardi après le IVe dimanche de Carême.

(5) Sermon du Vendredi saint.

avait au moins trois auxquelles l'imagination de Savonarole trouvait moyen de prêter une signification analogue (1); les Juifs, qui se dégoûtaient de la manne dans le désert et soupiraient après les poissons d'Égypte, étaient la figure des chrétiens qui, ayant sous la main la parole même de Dieu, la négligeaient pour se livrer à des études profanes (2); et dans le récit de la pêche miraculeuse, quand l'apôtre saint Pierre se plaint d'avoir travaillé pendant toute la nuit en vain avec ses compagnons (3), cette plainte, appliquée à la stérilité des prédications modernes, voulait dire qu'à force de prêcher la rhétorique et la philosophie, la lumière de la foi s'est obscurcie, et une nuit affreuse est survenue pendant laquelle les pêcheurs ont jeté leurs filets sans rien prendre, c'est-à-dire sans sauver les âmes, parce que, au milieu de cette abondance extraordinaire de sermons, l'esprit de Dieu avait cessé de vivifier l'éloquence, et les orateurs étaient devenus plus étrangers que jamais à la science de la foi (4). Avec cette préoccupation fixe et cette ferveur de zèle, on comprend que Savonarole ait été si entraînant et si pathétique toutes les fois qu'il recommandait à ses auditeurs la lecture des livres saints, ou qu'il leur parlait des consolations qu'il y avait puisées lui-même.

« Croyez, leur disait-il, croyez à la suffisance du

(1) Voir le sermon très-remarquable du mardi de la Semaine sainte, dans lequel on trouvera un morceau décisif sur les indulgences, et sur le droit que le Pape a de les accorder. Certes les protestants n'auraient pas tant admiré Savonarole s'ils avaient lu ce sermon et plusieurs autres du même recueil.

(2) Sermon du mercredi : c'est un des plus beaux, et il roule presque entièrement sur le sacrement de l'Eucharistie, et les ennemis les plus acharnés de Savonarole n'en ont jamais contesté l'orthodoxie.

(3) Saint Luc, v, 5.

(4) Sermon du mardi de Pâques.

« Verbe et à la sagesse du Christ qui vous a laissé sa « parole exprimée de manière qu'elle pût se passer de « la science du siècle. On dit que la logique et la phi- « losophie peuvent affermir les esprits dans la foi, « comme si une lumière supérieure avait besoin d'être « confirmée par une lumière inférieure. Rappelez-vous « ce philosophe du concile de Nicée que des évêques « trop savants voulurent en vain convaincre par des « syllogismes, et qui, après s'être laissé persuader par « un simple croyant, adressa aux premiers ces pa- « roles si remarquables : *Vobis pro verbis verba dedi*, « Je vous ai donné des mots pour des mots..... Allez « dans toutes les écoles de Florence, vous trouverez « des docteurs payés pour enseigner la logique et la « philosophie, vous y trouverez des maîtres pour toutes « les sciences et pour tous les arts, mais pas un seul « qui soit chargé de l'enseignement de l'Écriture « sainte..... Ne vois-tu pas, docteur insensé, qu'en « voulant appuyer la foi sur les sciences profanes, tu « l'abaisses et l'avilis au lieu de l'élever et de l'agran- « dir ? Souviens-toi de l'histoire de David marchant « contre le géant Goliath ; laisse là cette pesante « armure de la logique et de la philosophie, et arme- « toi d'une foi vive et simple à l'exemple des apôtres « et des martyrs (1)..... Quelle douceur ineffable l'âme « chrétienne ne trouve-t-elle pas dans la lecture de « l'Écriture sainte ! L'homme fatigué du long pèleri- « nage de la vie s'assied et se repose quelquefois sur « la route pour se rafraîchir et se fortifier par ce via- « tique, et alors il jouit, pour ainsi dire, de la présence « du Christ son bien-aimé, et il se soulage par les

(1) Sermon du lundi après le III[e] dimanche de Carême. La traduction est littérale ; seulement je me suis permis quelques transpositions de phrases.

« larmes d'attendrissement que lui fait verser le spec-
« tacle des miséricordes de Dieu (1).. O Florence! fais
« contre moi tout ce que tu voudras ; je suis monté en
« chaire aujourd'hui pour te dire que tu ne détruiras
« pas mon œuvre, parce que c'est l'œuvre du Christ.
« Que je meure ou que je vive, la semence que j'ai
« jetée dans les cœurs n'en portera pas moins ses
« fruits ; que si mes ennemis sont assez puissants pour
« me chasser de tes murs, je n'en serai point affligé ;
« car je trouverai bien quelque part un désert où je
« pourrai me réfugier avec ma Bible, et jouir d'un
« repos qu'il ne sera plus au pouvoir de tes concitoyens
« de troubler (2).

Pour certains esprits superficiellement philosophiques tout cela n'est qu'une lutte momentanée entre un moine ignorant et fanatique d'une part, et de l'autre, l'intelligence humaine dont rien ne saurait arrêter la marche. Cependant, ce moine était au moins aussi versé que les plus savants de ses adversaires dans les études profanes qu'il voulait non pas ruiner de fond en comble, mais subordonner à des études chrétiennes. Il connaissait aussi bien qu'eux les annales de la Grèce et de Rome mais il ne les trouvait ni plus glorieuses ni plus instructives que celles des nations qui avaient paru depuis sur la scène du monde, en y déployant la bannière de la croix. Dans l'antiquité même, il refusait la prééminence à ceux qui, comme Tite-Live et Thucydide, n'avaient écrit que l'histoire du passé, et il la revendiquait pour les historiens juifs, les seuls qui eussent consigné dans le même livre le récit du passé avec l'histoire figurative de l'avenir (3). Il faut avouer

(1) Sermon du mardi après le IVe dimanche de Carême
(2) Sermon du mardi après le IIIe dimanche de Carême.
(3) Sermon du IIIe dimanche de l'Avent.

qu'il y a quelque chose de sublime et de bien profondément chrétien dans cette répugnance pour ce qui n'est plus et ne doit plus être : l'instinct de la perpétuité est inséparable de celui de l'immortalité, et celui-ci a été tellement développé par le christianisme, que le point de vue a complétement changé dans les études historiques pour tous ceux qui sont arrivés à la plénitude de ce développement. C'est ce qu'on peut déjà remarquer dans ces informes essais d'histoire universelle tentés par les écrivains ecclésiastiques des premiers siècles du moyen-âge ; c'est ce qu'on peut voir avec tous les caractères de perfection et d'unité dans l'incomparable discours de Bossuet, et c'est ce qu'on peut trouver en germe dans plusieurs passages des sermons de Savonarole. Pour déconcerter l'enthousiasme des érudits qui avaient toujours le regard fixé sur l'antiquité classique, il leur montrait à l'orient les tristes débris de cette race grecque dévorée par la lèpre intellectuelle que son schisme avait rendue incurable, et également impuissante à secouer le joug des barbares et celui de l'erreur (1) ; à l'occident, loin de chercher à détourner les yeux de ses auditeurs du spectacle de la grandeur romaine, il aimait, au contraire, à leur en dérouler l'imposant tableau ; mais c'était pour mieux faire ressortir ensuite la conquête de la ville éternelle par le Christ qui avait mis tout cela aux pieds d'un simple pêcheur ; et alors, il avait l'air d'entonner un chant de triomphe en paraphrasant ces paroles du prophète Isaïe : *Civitatem sublimem humiliabit, conculcabit eam pes pauperis, gressus*

(1) *Che nacque per l' heresie e li peccati dell' Oriente e dei Greci ? Sono andati tutti in vastità e sotto gli infedeli.* Sermon du vendredi après le II[e] dimanche de Carême.

egenorum (1); La cité orgueilleuse sera humiliée, elle sera foulée sous le pied du pauvre, et par les pas de ceux qui sont dans l'indigence.

Pour donner une direction plus chrétienne à l'éducation publique, il n'y avait pas à compter sur les générations qui avaient vécu dans l'habitude de regarder la découverte d'un manuscrit grec ou latin comme un des plus grands bienfaits du ciel; il fallait attendre que tous ces savants vieillards dont Savonarole se plaignait d'avoir trouvé les cœurs aussi durs que la pierre, fussent descendus l'un après l'autre dans la tombe (2), et préparer par des institutions dignes d'un peuple chrétien, l'avénement de la génération nouvelle sur laquelle il invoquait plus spécialement les bénédictions de Dieu.

On pourrait composer un bien magnifique recueil de toutes les allocutions touchantes adressées par lui aux enfants qui faisaient partie de son auditoire. Jamais les entrailles du prédicateur n'étaient plus émues que quand il parlait à cette portion innocente et chérie de son troupeau; il les appelait à recueillir un jour le fruit de ses travaux et à veiller sur les destinées futures de leur patrie (3) ; mais en attendant il préparait ce bel avenir en mettant à leur portée toutes les grandes vérités de la foi et en provoquant de salutaires réformes dans l'éducation domestique ; il disait aux mères qu'elles manquaient au plus sacré de leurs devoirs en se déchargeant du soin d'allaiter leurs en-

(1) Sermon du mardi après le IV[e] dimanche de Carême.

(2) *Guarda tutti coloro che oggi seguitan la dottrina di quelli filosofi, gli troverai tutti duri come pietre.* Sermon du samedi après le IV[e] dimanche de Carême — *I tiepidi e maximè i vecchi che anno il vizio nella parte intellettiva, non si possono convertire.* Sermon du V[e] dimanche de Carême.

(3) Sermon du III[e] dimanche de Carême.

fants sur des nourrices mercenaires qui leur transmettaient leurs propres vices et les corrompaient ainsi dès le berceau (1) ; il disait aux pères qu'ils étaient tenus de donner à leurs fils encore en bas âge le degré d'instruction sans lequel leurs dispositions naturelles ne pourraient pas se développer plus tard (2), et c'était surtout à cet enseignement élémentaire dans lequel était comprise l'étude des langues mortes, que Savonarole voulait donner une base et une tendance qui fussent plus en harmonie avec le but des sociétés chrétiennes.

Trop éclairé pour avoir la pensée de proscrire les chefs-d'œuvre que les peuples anciens avaient laissés comme autant de traces lumineuses de leur passage dans l'ancien monde, il les admettait volontiers comme auxiliaires de la civilisation moderne et comme instruments de culture pour l'imagination et le goût ; mais la faculté de s'approprier ces décorations étrangères ne devait pas empêcher que les fondements et le couronnement de l'édifice fussent empruntés exclusivement au christianisme. Il approuvait fort que les professeurs de Florence missent leurs élèves à même de connaître le génie d'Homère, de Virgile et de Cicéron, sans que des traductions vinssent s'interposer comme des corps opaques entre ces grandes lumières et eux ; mais comme du point de vue où il s'était placé

(1) *Voi fate male, perchè voi gli fate al'atare da gente grossa, e diventano poi spiriti grossi, e chi diventa libidinoso, chi iracondo chi stizzoso, perchè gli fate allatare ancora dalle schiave, e quel primo latte da grande inclinazione al fanciullo*, etc. Sermon du Samedi saint.

Ainsi la priorité n'appartient pas à l'auteur d'*Émile* ni à l'école des philanthropes.

(2) Sermon du lundi après le III[e] dimanche de Carême.—Pour les vues en matière d'éducation chrétienne, c'est peut-être le plus remarquable de tout le recueil.

pour les juger, le génie de certains Pères de l'Église avait encore plus de profondeur et d'élévation, et contre-balançait au moins par cet avantage dans le fond l'infériorité des formes, il demandait que les meilleurs ouvrages de saint Jérôme et de saint Augustin, et particulièrement le livre *de la Cité de Dieu*, fussent admis à un partage égal avec les auteurs profanes, *afin*, dit-il, *que la jeunesse ne reçoive pas une leçon de paganisme sans recevoir en même temps une leçon de Christianisme, et qu'on lui enseigne simultanément l'éloquence et la vérité* (1). C'était par le même motif qu'il voulait sanctifier la mémoire des enfants en y gravant dès l'âge le plus tendre l'histoire des saints et des martyrs qui avaient honoré l'Église par des vertus bien autrement héroïques que celles des grands hommes de Plutarque (2).

Le mal causé par les abus qui s'étaient introduits dans l'éducation publique était aggravé et reproduit sous des formes encore plus dangereuses par des artistes voués à toutes les inspirations profanes qui leur venaient de leurs patrons et d'ailleurs. Les monuments de l'art païen devenus l'objet d'une sorte de culte dans le jardin des Médicis, avaient insensiblement

(1) Voir la fin du sermon pour le mardi après le III[e] dimanche de Carême.

(2) C'est une des recommandations sur lesquelles il revient le plus souvent. Voir le sermon du mardi après le IV[e] dimanche de Carême. — Burlamachi dit, p. 93, qu'on avait commencé à enseigner la grammaire aux enfants dans les ouvrages de saint Léon et de saint Jérôme, et à expliquer le traité de saint Ambroise *de Officiis*. Il ajoute que Savonarole avait écrit un opuscule pour détourner les jeunes gens de la lecture des poètes licencieux — Dans le mémoire justificatif adressé par les magistrats florentins à la cour de Rome, il était dit que Savonarole voulait qu'on enseignât à la jeunesse l'histoire du Rédempteur et celle des saints. Bartoli, *Apol. di Savonarola*, p. 331. Fir. 1782, in-4°.

altéré les notions du *Beau* tel que les peintres et les sculpteurs chrétiens l'avaient conçu jusqu'alors. D'une autre part, le naturalisme encouragé par la corruption croissante des mœurs avait pris ouvertement possession des lieux saints, et la profanation commise par le moine Lippi se renouvelait tous les jours, c'est-à-dire qu'à la place de la Madone, de la Madeleine et même de saint Jean, on mettait dans un tableau d'autel des portraits de jeunes filles le plus souvent trop connues, autour desquels se pressait, sans respect pour le saint sacrifice, un concours bruyant de curieux et de profanes (1).

Dans ces sortes de représentations tout était calculé de manière à dépraver l'imagination des spectateurs. Des nudités attrayantes y étaient étalées sans pudeur, et non-seulement on n'y observait pas le costume traditionnel de la Vierge et des saintes femmes, mais celui qu'on leur donnait les faisait ressembler à des courtisanes. C'était le reproche que Savonarole adressait aux peintres avec l'accent de la plus véhémente indignation, leur demandant de quel droit ils venaient étaler ainsi leurs vanités dans les églises, et ne croyant jamais leur avoir assez dit que la sainte Vierge s'en allait vêtue simplement et modestement comme une pauvre fille, et que la beauté céleste de son visage était comme le reflet de la sainteté de son âme, ce qui faisait dire à saint Thomas que jamais aucun homme ne l'avait regardée avec des yeux de concupiscence (2).

(1) Sermon du samedi après le IIe dimanche de Carême.

(2) *Io vi dico ch' ella andava vestita come poverella semplicemente e appena segli vedeva il viso.. Voi fate parer la Vergine Maria vestita come una meretrice*, etc. Sermon du samedi après le IIe dimanche de Carême.

Sur la beauté de la Vierge, voir le sermon du vendredi après le IIe dimanche de Carême.

Il paraît que ce genre de licence avait déjà causé bien des ravages, puisque Savonarole affirmait que, si les artistes avaient su comme lui tout le scandale qui en était résulté pour les âmes simples, ils auraient eu horreur de leur propre ouvrage. Cependant leurs pinceaux étaient encore plus licencieux quand ils travaillaient à la décoration des palais ou des maisons particulières; c'était là que le paganisme se donnait libre carrière, et faisait entrer par les yeux dans l'esprit des enfants ce qui autre part y entrait par les oreilles. Les madones qu'on plaçait dans les oratoires au lieu d'édifier la famille qui s'y assemblait pour prier, produisaient souvent un effet contraire, et si un citoyen pieux, dans sa sollicitude paternelle, exprimait son dégoût pour toutes ces images lascives et demandait une vierge dont le regard, l'âge et le caractère fussent un préservatif contre toute pensée impure, alors l'artiste pervers la lui peignait avec une longue barbe au menton (1).

Le sacrifice de toutes les nudités qui choquaient la pudeur dans son asile le plus sacré, c'est-à-dire jusque sous les yeux maternels, était le premier gage que Savonarole exigeait des parents convertis, opposant à leur relâchement dans une matière si grave la sévérité d'Aristote qui, avec les seules lumières de sa philosophie païenne, avait été assez éclairé pour signaler dans sa politique le danger qu'il y avait à placer des images déshonnêtes devant les yeux des enfants (2).

Mais à quoi pouvait servir la destruction de tous les monuments profanes, si le principe qui leur avait

(1) L'artiste qui joua ce tour s'appelait Nunziata ; il excellait à faire des girandoles pour la fête de saint Jean. Ce trait est raconté par Vasari dans la vie de Ridolfo Ghirlandaïo.

(2) Sermon du Ier dimanche de Carême.

donné naissance n'était pas attaqué jusque dans sa racine, et si les imaginations n'étaient pas définitivement affranchies de l'influence anti-chrétienne qui les avait dominées? Pour tenter une pareille œuvre, une des plus hardies dont il soit fait mention dans l'histoire de l'esprit humain, il ne fallait rien moins que le génie de Savonarole et son inébranlable foi dans la divinité de sa mission.

Sans recourir aux longs circuits de la méthode analytique, il avait vu que la décadence des beaux arts tenait principalement à la décadence du culte parmi les chrétiens, et il en avait conclu que la régénération de l'un conduirait nécessairement à celle des autres. Il se mit donc à inculquer le plus fortement qu'il put à ses auditeurs la nécessité du culte intérieur dans ses rapports avec les besoins de l'âme, et à leur expliquer la haute signification des cérémonies pratiquées dans l'église catholique et le rôle sublime que l'art était appelé à y jouer (1). En mettant ainsi dans tout son jour le véritable sens, soit allégorique, soit mystique de tant d'usages et d'institutions si merveilleusement appropriées aux intelligences les plus simples, il rouvrait aux artistes une mine aussi pure que féconde, que leurs devanciers étaient bien loin d'avoir épuisée.

Mais sur ce point les vieillards ne se montraient pas moins endurcis que sur celui de la littérature profane, et leur exemple fut presque généralement suivi par ceux qui venaient immédiatement après. Ce fut donc uniquement sur les générations placées entre l'enfance proprement dite et l'âge mûr (2), que Savonarole fit

(1) *Tu vedi quel santo là in quella chiesa e di : io voglio far buona vita ed essere simile a lui* Sermon du samedi après le Ier dimanche de Carême.

(2) Il défendit qu'on amenât les enfants au-dessous de dix ans.

reposer ses plus belles espérances pour l'avenir, espérances qu'il cultiva pendant huit années consécutives avec un amour sans pareil, et qui le soutinrent dans des épreuves souvent bien amères que lui suscita la haine implacable de ses ennemis.

Préparer et assurer le triomphe de l'art, de la poésie et de la foi chrétienne pour une ère nouvelle qui devait s'ouvrir glorieusement avec le XVI[e] siècle, et à Florence plutôt qu'ailleurs, à cause de ses richesses spirituelles (1), voilà le but que se proposait Savonarole en imprégnant le cœur et l'imagination de la jeunesse de ce parfum si exquis de piété tendre et enfantine dont la suavité se prolonge ordinairement bien avant dans la vie.

Le succès passa tellement ses espérances que lui-même crut ne pouvoir l'attribuer qu'à une intervention miraculeuse de la miséricorde divine, et jamais il n'était plus pathétique que dans l'effusion de sa reconnaissance pour l'auteur de ce bienfait (2). C'était pour son cœur une jouissance assez douce pour être comme une anticipation de sa récompense céleste; on voit par plusieurs passages de ses discours que l'innocence du premier âge lui inspirait je ne sais quel sentiment exalté qui ressemblait à de l'adoration; il disait qu'un enfant qui s'est conservé sans péché après être arrivé à l'usage de son libre arbitre, acquiert une si grande

(1) *Firenze è la città di Dio .... Qui si fa più bene che nell altre.* Sermon du I[er] dimanche de Carême. — *Vien quà, Firenze, tu di che sei povera ; io dico quanto alle richezze spirituali, tu sei la più ricca città d' Italia.* Sermon de la veille du dimanche des Rameaux

(2) Voir, à la fin du sermon pour le mardi après le I[er] dimanche de Carême, la belle paraphrase de ce verset du Psaume : *Ex ore infantium et lactantium perfecisti laudem.* Ce sermon est admirable d'un bout à l'autre.

pureté d'esprit et de cœur, que les anges du ciel viennent souvent s'entretenir avec lui (1). Aussi était-ce par cette portion chérie de son auditoire qu'il faisait adresser des prières à Dieu pour obtenir soit des forces pour lui-même quand il se sentait épuisé soit, des magistrats vertueux pour Florence, quand on procédait à de nouvelles élections (2).

C'était un spectacle bien extraordinaire pour les Florentins, que de voir cette jeunesse auparavant si bruyante, si indisciplinée, si rebelle au frein des lois, se soumettre à une règle de vie si contraire à ses habitudes et à sa fougue naturelle, et se passionner pour de pieux exercices au point de ne pas songer à autre chose pendant sept années consécutives. Dans la maison paternelle on récitait le rosaire, ou on lisait l'office de la sainte Vierge, suivant la différence des âges, et surtout l'on se conformait, d'après la mesure des capacités individuelles, au plan d'éducation chrétienne recommandé par Savonarole ; au dehors on assistait à tous ses sermons, et la veille des fêtes solennelles on allait ensemble faire des guirlandes d'olivier, on s'asseyait sur le gazon distribués en groupes qui formaient autant de chœurs, on chantait des Laudes à la louange de Dieu ou de Marie, et ceux qui avaient passé près de là disaient en revenant qu'il leur avait semblé voir une scène du paradis (3).

Ces Laudes, composées pour la plupart par d'assez bons poètes et chantées sur des airs très-connus, étaient un des moyens les plus efficaces employés par Savonarole pour le projet de régénération qu'il avait

(1) Sermon du dimanche des Rameaux. Il fut fait exprès pour les enfants.
(2) Sermon du jeudi après le Ier dimanche de Carême.
(3) Sermon du dimanche des Rameaux.

en vue. Il savait que l'usage de s'assembler le samedi soir après Nones dans les principales églises de Florence, pour chanter des cantiques spirituels en chœurs alternatifs devant une image de la Madone, qu'on recouvrait ensuite au milieu d'un concert formé par l'orgue, les voix et les cloches, remontait sans interruption jusqu'au XIIIe siècle, et avait acquis assez d'importance pour qu'on en vînt à nommer un capitaine *dei Laudesi* ; il savait que pendant tout le temps que dura l'interdit de 1376, les hommes, les femmes et les enfants se pressaient tous les soirs dans les églises pour se consoler par ces chants de la suppression temporaire du culte, et il voyait lui-même une compagnie de *trombistes*, organisée jadis aux frais de l'État pour accompagner le *caroccio* en temps de guerre, les prieurs et le gonfalonnier en temps de paix, venir tous les samedis sur la place du Palazzo Vecchio jouer des airs nationaux en honneur de la justice rendue au peuple dans la semaine qui venait de s'écouler (1). D'une autre part, il n'ignorait pas la vogue croissante qu'avaient obtenue les chants licencieux composés pour les danses et les orgies du carnaval, et de ses observations personnelles combinées avec les traditions historiques, il concluait très-légitimement que la musique exerçait un grand empire sur l'imagination des Florentins, et pouvait décupler le mal causé par la verve satanique de certains poètes. Il résolut donc d'étendre sa réforme jusqu'à cette branche de l'art.

Ici encore le problème était insoluble par rapport aux vieillards, de la mémoire desquels il était impossible d'extirper toutes les turpitudes qu'ils y avaient entassées comme des ornements ; mieux eût valu

(1) L'*Osservatore Fiorentino*, vol. I, p. 139 et suiv.

avoir à nettoyer les écuries d'Augias. C'était donc uniquement à l'enfance et à la jeunesse que pouvait s'appliquer le plan du réformateur, et, dans cette limite, son triomphe sur la musique profane fut d'autant plus complet, qu'il le célébra précisément pendant les jours du carnaval, au milieu des chants pieux et des bénédictions de l'immense majorité du peuple.

Dans sa réforme musicale, il avait deux objets principaux en vue : d'abord, de remettre en vogue le chant si simple, si expressif et si majestueux des hymnes reçues dans l'Eglise depuis un temps immémorial, comme l'*Ave, maris Stella*, ou le *Veni, Creator*, qui était si heureusement approprié aux besoins du moment (1); ensuite il voulait substituer des airs plus décents à ceux sur lesquels Laurent de Médicis et sa cour avaient accoutumé de chanter les Laudes composées par lui avec une pureté de style qu'on n'attend pas de l'auteur des chansons à boire et à danser, dont la grossièreté cynique dépare le recueil de ses œuvres (2). Afin que le peuple ne fût pas désorienté par ces compositions nouvelles, on avait eu soin d'y adapter les airs les plus populaires, comme l'air du *faisan*, celui de *la cigale*, etc.; et cette condescendance avait épargné aux poètes l'embarras de monter des chœurs tôut exprès pour leurs chants. Savonarole ne proscrivit formellement ni les paroles ni la mu-

(1) *Vorrei ancora che voi cantaste qualche volta della chiesa come Ave, maris Stella, o Veni, Creator*, etc. Sermon du lundi après le IIIe dimanche de Carême.

Dans le sermon du samedi après le II. dimanche, il s'exprime plus nettement encore : *Lasciate andare i canti figurati, e cantate i canti fermi ordinati dalla chiesa.*

(2) Les Laudes composées par Laurent de Médicis sont au nombre de dix. Sa mère, Lucrezia Tornabuoni, à laquelle il devait tous les sentiments de piété qu'il avait dans le cœur, en avait aussi composé quelques-unes.

sique ; mais à force de faire répéter par des voix enfantines les suaves mélodies qui s'étaient exhalées comme un parfum du cœur de leurs pieux ancêtres, il les fit apprécier par les Florentins à leur juste valeur, et cette branche importante de l'art chrétien eut sa part des améliorations introduites dans toutes les autres.

Ne pas reconnaître dans Savonarole le dialecticien puissant, l'orateur accompli, le théologien profond, le génie vaste et hardi, le philosophe universel ou plutôt le juge compétent de toutes les philosophies, serait un démenti trop impudent donné à l'histoire et à ses contemporains. On se croirait sans doute plus en droit de lui refuser ce sentiment si exquis du *beau* dans les arts d'imagination, qui n'est pas toujours le privilége des plus grands génies et qui suppose une sensibilité d'âme et une délicatesse d'organes aussi difficiles à rencontrer l'une que l'autre dans un solitaire voué aux mortifications du cloître, et cependant il n'y a nulle exagération à dire que tout cela se trouvait réuni à un très-haut degré dans Savonarole.

Dès son début dans la vie monastique il s'était imposé l'obligation de sacrifier tout ce qui devenait pour lui l'objet d'une affection trop vive, et ce sacrifice n'était jamais si douloureux que quand il fallait se défaire de quelque image de saint ou d'un livre pieux orné de miniatures (1). Dans le couvent modèle qu'il se proposait de fonder à Florence et qui était une utopie aussi chère à son cœur qu'à son imagination (2), les frères convers devaient s'occuper particu-

(1) Burlamachi, pp. 58, 59.

(2) *Idem*, pp. 70, 71. — Il en est aussi question dans la péroraison du sermon pour le dimanche de Quasimodo. Le couvent devait renfermer deux cents moines d'élite, qui seraient placés

lièrement d'ouvrages de sculpture et de peinture, et placés ainsi tout près du sanctuaire à la source des inspirations les plus pures, ils devaient être là comme des vestales préposées à la garde du feu sacré. Il savait par sa propre expérience combien le pinceau des artistes véritablement chrétiens pouvait aider l'âme à secouer ses langueurs et faciliter ses aspirations vers Dieu ; car souvent on le voyait à genoux passer de longues heures en oraison devant une image du crucifix dans l'église d'*Orsanmichele* (1). Il y a plus, c'est qu'on peut affirmer, sans crainte d'être démenti, que sa théorie du *Beau*, telle qu'elle est exprimée en fragments épars dans quelques-uns de ses sermons, surpasse en originalité comme en profondeur tout ce que les écrivains du même siècle ont dit sur ce sujet, en répétant plus ou moins servilement les trivialités d'Aristote ou de Quintilien. Sans m'arrêter à ses développements ingénieux sur le *vrai*, le *beau* et le *bon* considérés dans leurs rapports avec la prédication chrétienne (2), je me contenterai de citer une de ses plus remarquables digressions adressées plus particulièrement aux artistes :

« Vos notions, leur disait-il, sont empreintes du « plus grossier matérialisme... La beauté dans les « choses composées résulte de la proportion entre les « parties ou de l'harmonie entre les couleurs ; mais « dans ce qui est simple, la beauté c'est la transfigu- « ration, c'est la lumière ; donc c'est par delà les

dans Florence comme un centre de lumières pour éclairer l'Italie.

(1) Bartoli, *Apologie de Savonarole*, p. 7.

(2) *Illuminare, delectare, inclinare*. Ce sont, si l'on veut, des idées platoniciennes ; mais au moins elles prouvent que, même dans l'antiquité, Savonarole savait bien placer ses affections. Voir le sermon du samedi après le IIIe dimanche de Carême.

« objets visibles qu'il faut chercher la beauté suprême « dans son essence... Plus les créatures participent « et approchent de la beauté de Dieu, plus elles sont « belles, de même que la beauté du corps est en rai- « son de la beauté de l'âme; car si vous preniez deux « femmes dans cet auditoire également belles de corps, « ce serait la plus sainte qui exciterait parmi les spec- « tateurs le plus d'admiration, et la palme ne man- « querait pas de lui être décernée même par les « hommes charnels (1) »

Il ne sentait pas moins vivement les beautés de la nature, et il comprenait mieux que personne le sens de ces belles paroles de saint Paul : *Tam multa genera linguarum sunt in hoc mundo et nihil sine voce est* (2). Pendant un court séjour qu'il fit en Lombardie, le Frère Jacques de Sicile, qui eut le bonheur de l'accompagner dans presque toutes ses excursions, se laissait souvent gagner par l'enthousiasme dont Savonarole était saisi à la vue du spectacle imposant et varié qui se déroulait devant leurs yeux; ils choisissaient alors quelque site solitaire et ravissant, et après s'être assis à l'ombre sur le gazon, l'on ouvrait un livre des Psaumes pour y chercher un texte approprié à toutes ces merveilles de la plaine et des montagnes, qui racontaient aussi à leur manière la gloire et la grandeur de Dieu (3).

Savonarole avait laissé plus d'un souvenir de ce genre parmi les moines de Saint-Dominique de Fiesole, avec lesquels il avait parcouru plus d'une fois les col-

(1) Vendredi après le III[e] dimanche de carême. Sermon sur l'entretien de Jésus avec la Samaritaine.

(2) Il y a tant d'espèces de langues dans ce monde et rien n'y est sans voix. *I Epist. ad Corinth.*, XIV, 10.

(3) Burlamachi, p. 65.

lines d'alentour, laissant couler à pleins bords la céleste poésie qui bouillonnait dans son âme et faisant éprouver à ceux qui l'entendaient quelque chose d'analogue à ce qu'avaient éprouvé les deux disciples d'Emmaüs quand ils se demandaient l'un à l'autre s'ils n'avaient pas senti leurs cœurs brûler au dedans d'eux-mêmes pendant que Jésus s'entretenait avec eux (1). Une journée entre autres était restée délicieusement gravée dans leur mémoire, c'était celle où Savonarole, pétrissant la moelle qu'il avait tirée de quelques rameaux de figuier, en avait fait de petites colombes blanches qu'il avait ensuite distribuées entre les moines, leur expliquant avec l'éloquence d'un prophète et d'un poète la double intervention de cet oiseau mystique dans l'alliance que Dieu fit avec Noé au sortir de l'arche, et dans celle qu'il scella plus tard par le sang de son Fils (2).

Il ne faut donc pas s'étonner de trouver des artistes et des poètes parmi les plus dévoués partisans de Savonarole; car c'était dans leurs rangs que devait éclater la sympathie la plus vive, non-seulement parce que sa parole faisait jaillir des étincelles qui embrasaient leurs âmes, mais encore parce qu'il les faisait remonter à la place éminente d'où ils étaient insensiblement descendus. Je ne crois pas qu'il y ait jamais eu un héros dans l'histoire dont le nom ait été transmis à la postérité avec un cortége plus imposant d'hommes illustres dans tous les genres ; et on a peine à se persuader qu'il est question d'un simple moine quand on énumère les philosophes, les poètes et les artistes de tout genre, architectes, sculpteurs, peintres, et même graveurs, qui s'offrirent presque tous à lui avec enthousiasme, pour

(1) Saint Luc, xxiv, 13-35.
(2) Burlamachi, p. 65.

être, chacun en ce qui le concernait, les dociles instruments de sa grande réforme sociale.

A leur tête il faut placer le fameux Jean de la Mirandole, ce savant universel qui avait déjà compris et admiré bien des choses quand il rencontra Savonarole, mais qui resta comme stupéfait d'un prodige nouveau la première fois qu'il entendit parler cet homme extraordinaire. Comme il fut l'ami de Laurent de Médicis, son admiration ne saurait être suspecte, et cette circonstance donne également un grand poids au témoignage d'Ange Politien qui, malgré sa prédilection pour la littérature profane objet des invectives de Savonarole, ne peut s'empêcher de le représenter comme un homme aussi remarquable par sa sainteté que par sa science, qui prêchait une doctrine céleste avec une rare éloquence (1).

Le chanoine Bonivieni, poète platonicien enchaîné plus étroitement encore à la Cour et aux préjugés des Médicis, n'en publia pas moins, à l'époque où l'orage commençait à gronder sur la tête du prédicateur, une défense très-énergique de ses doctrines et de ses prophéties (2).

Un philosophe, non moins dévoué que lui à la dynastie régnante, Marsile Ficin, le grand initiateur à la philosophie platonicienne, ne se contentait pas de venir écouter avec respect la parole de celui qu'il regardait comme un envoyé de Dieu ; il se faisait, pour ainsi dire, l'écho de ses menaces prophétiques dans sa correspondance avec ses amis, les exhortant à obéir

(1) *Insignis et doctrina et sanctimoniâ vir, cælestisque doctrinæ prædicator egregius.* Epistolar., lib. IV, epist. 2.

Jean de la Mirandole et Politien moururent tous deux en 1494, avant la catastrophe qui termina la mission de Savonarole avec sa vie

(2) Cet ouvrage fut imprimé en 1496.

enfin aux avertissements salutaires d'un si grand homme en qui la sagesse n'était pas moins éminente que la sainteté. Malheureusement cet enthousiasme ne tint pas contre le coup qui, en frappant Savonarole, menaçait tous ses partisans, et Marsile Ficin, en se joignant à ceux qui voulaient flétrir leur victime après l'avoir immolée, prouva une fois de plus qu'un beau génie n'est pas toujours une garantie contre les défaillances du cœur et du caractère (1).

Quel contraste entre cette lâcheté, qui n'a d'autre excuse que la peur, et le magnifique hommage rendu, longtemps après, à la mémoire du martyr dominicain, par un auditeur à peine sorti de l'adolescence, qui recueillait avidement ses paroles, qui les écrivait ensuite, pour les mieux graver dans sa mémoire, et qui était probablement conduit à ces prédications par Marsile Ficin lui-même qui l'avait tenu sur les fonts baptismaux et lui portait une affection toute paternelle. Ce jeune enthousiaste n'était autre que François Guichardin, le fameux historien, à la tête froide au coup d'œil sûr, qui, à un âge où ces deux qualités le mettaient à l'abri de toute illusion rétrospective, proclamait Savonarole le religieux le plus riche en science et en vertu que Florence eût vu, de mémoire d'homme, possédant la philosophie, comme s'il l'avait faite, et l'Écriture sainte, comme nul ne l'avait possédée depuis des siècles, d'un jugement exquis non-seulement dans la littérature, mais dans l'intelligence des affaires humaines, éloquent sans artifice et sans déclamation, et sorti victorieux de la plus difficile des épreuves,

(1) Cette honteuse rétractation, conçue dans des termes qui soulèvent le cœur de dégoût, a été publiée dans le tome IX (nouvelle série) de l'*Archivio storico italiano*. On y trouve aussi un excellent travail sur la vie et les écrits de Marsile Ficin.

celle de prêcher si longtemps, avec un succès toujours croissant, devant des auditeurs florentins, habitués à se dégoûter de leurs prédicateurs dès la première ou la seconde saison quadragésimale. Enfin, après avoir remis à l'avenir la solution de cet ardu problème, il termine en disant à ses contemporains qu'en tout cas ils ont vu un phénomène extraordinaire, et que, pour le caractériser, ils ont à choisir entre deux qualifications, celle de grand prophète, s'il fut sincère, et celle de très-grand homme, s'il ne le fut pas (1).

Cependant il y avait, dans ces sermons, un côté moins accessible à l'esprit positif de Guichardin, mais très-attrayant pour les âmes d'élite. C'était le côté mystique, qui correspondait plus spécialement aux aspirations idéales d'une certaine portion de ses auditeurs ; et comme l'idéal ascétique, tel qu'il le leur faisait entrevoir, n'était nulle part aussi bien réalisé que dans le couvent de Saint-Marc, on s'y précipitait comme dans la voie qui conduisait le plus sûrement à la perfection chrétienne. A la suite des hommes du siècle, comme le diplomate Pandolfo Ruccellai, le médecin Pietro Paolo, le savant helléniste Zanobi Acciajuoli, on y voyait entrer des chanoines du Dôme, issus d'illustres familles, et même des religieux qui voulaient une règle plus sévère, ou qui aspiraient au bonheur d'être placés immédiatement sous la main d'un tel pasteur. Mais rien, en ce genre, n'égala le spectacle qu'on eut sous les yeux, le jour où les Camaldules de Sainte-Marie-des-Anges, par un acte authentique passé devant notaire, se déclarèrent prêts à quitter leur costume et leur couvent, pour émigrer en masse dans celui de Savonarole. Je ne crois pas que les an-

(1) Voir les *Opere inedite di Guicciardini*, vol. III, chap. XVII.

nales des ordres monastiques, en Orient et en Occident, offrent un autre exemple de ce genre d'abnégation collective.

Il manquerait quelque chose à la gloire de Savonarole, si l'idéal héroïque ou chevaleresque n'avait pas eu quelque représentant parmi ces illustrations diverses, groupées autour de lui. Ce représentant était un homme de guerre, nommé Marco Salviati, en qui brillaient toutes les qualités de sa profession, rehaussées par la ferveur d'une conversion récente. On le voyait, dans les jours de danger, marcher à côté de son régénérateur, en défiant du regard ceux dont les intentions lui étaient suspectes, et tel était son ascendant sur la multitude, même quand elle devint hostile, que nul n'osait franchir la ligne de démarcation qu'il traçait avec sa lance, pour l'empêcher d'avancer (1). Ses rivaux, en dévouement comme en enthousiasme, étaient Batista Ridolfi et le brave Francesco Valori, ami et disciple de Marsile Ficin comme l'étaient son frère et ses deux neveux, et suppléant, par ses libéralités envers lui, aux oublis trop fréquents de Laurent le Magnifique ; chevalier sans peur auquel il ne manqua, pour être sans reproche, que d'avoir été moins implacable dans ses haines. Aussi celle que lui portaient ses ennemis, ne put-elle être assouvie que par son sang, et le jour où ils se donnèrent cette satisfaction, ils enveloppèrent dans leur vengeance non-seulement sa femme, mais encore son enfant en bas âge.

Mais de toutes les classes de citoyens, celle qui lui fournit le plus grand nombre de champions religieuse-

(1) *Fece un segno in piazza con un' arme in asta, dicendo : Chi passerà questo segno proverà quanto possano le armi di Marco Salviati.* Burlamachi, p. 155.

ment dévoués à sa cause, fut sans contredit celle des artistes; parmi ceux-là il ne trouva pas seulement des amis, il trouve des apôtres et des martyrs; les uns aspirèrent à la gloire de mourir avec lui, d'autres, regardant la lumière de l'art comme éteinte, voulurent, dans l'excès de leur douleur, imposer un deuil éternel à leur génie. Tous persévérèrent dans leur enthousiasme jusqu'à la fin, honorant ainsi et leur profession et l'espèce humaine par une fidélité que le triomphe de leurs adversaires rendait difficile et même périlleuse.

A leur tête il faut placer Pérugin, non-seulement parce qu'il représentait, auprès de Savonarole, l'école Ombrienne dans toute sa gloire, mais parce que la ruine de ses espérances fut pour lui plus fatale que pour les autres. L'école Romaine, qui n'était pas encore fondée était représentée d'avance par le jeune Michel-Ange, dans l'âme duquel la parole du prophète laissa des traces si profondes, que cet enthousiasme survécut en lui à tous les autres. Si le plus grand peintre qu'eût alors l'Italie, je veux dire Léonard de Vinci, ne figurait pas dans cet auditoire incomparable, c'est qu'il jetait alors en Lombardie les fondements d une école nouvelle qui devait rendre son nom doublement immortel; mais il avait laissé à Florence trois artistes qui avaient subi, à divers degrés, son influence, et qui avaient été unis entre eux par leur amitié pour lui, comme ils l'étaient maintenant par leur admiration passionnée pour Savonarole. L'un d'eux était Sandro Botticelli, le seul à qui Léonard donne le titre d'ami dans les écrits qui restent de lui; et si quelqu'un méritait ce privilége, c'était bien celui qui se laissait tellement dominer par ses affections, qu'à la mort du pasteur Dominicain, il renonçait pour jamais à la peinture,

sans tenir compte des inconvénients auxquels l'exposait sa pauvreté. L'autre était Lorenzo di Credi, le disciple chéri d'André Verocchio, par conséquent condisciple de Léonard, qu'il égale quelquefois par la grâce des types et la finesse du modelé, qu'il surpasse peut être par la pureté presque angélique de son imagination. Enfin le troisième est Pérugin lui-même, dont les relations intimes avec Léonard ont été, non pas racontées, mais chantées par un poète contemporain; et ce poète, qu'inspiraient à la fois l'admiration et la reconnaissance, était ce Giovanni Santi, dont nous avons déjà parlé. Pour compléter ce groupe qui forme, pour ainsi dire, la sommité hiérarchique du cortége de Savonarole, il faut joindre à ces quatre noms celui de Bacchio della Porta qui, en voyant évanouies à jamais, par le supplice de son héros, les espérances qu'il avait fondées sur ses prédications, ne crut plus à l'avenir de l'art ni à celui de la patrie, et chercha dans l'idéal ascétique, sous le nom de fra Bartolomeo, le genre de consolation le plus approprié à sa douleur.

Les peintres dont le pinceau était renfermé dans l'humble sphère de la miniature, ne se montrèrent ni moins enthousiastes ni moins dévoués. En ce qui concerne ceux du couvent de Sainte-Marie-des-Anges, on peut facilement suppléer, par des conjectures, au silence de Vasari; mais on y supplée par des faits positifs, en ce qui concerne Monte di Giovanni, le plus grand miniaturiste de l'école Florentine, dans tout le cours du xve siècle. Quant à ceux qui travaillaient pour le couvent de Saint-Marc, et sur lesquels rayonnait, sans intermittence, le charbon des lèvres du prophète, l'enthousiasme pour ce dernier absorbait en eux l'enthousiasme de l'art, et il leur arriva trop souvent d'avoir à se défendre contre les agitations et

les terreurs qui leur venaient du dehors. L'un d'eux, Frère Eustache, n'avait que vingt-deux ans en 1494, quand il prit l'habit des mains mêmes de Savonarole. C'était, comme nous l'avons dit ailleurs, un lecteur passionné de la Divine Comédie, qu'il savait presque par cœur, et le grand âge qu'il atteignit le mit à même, cinquante ans plus tard, de fournir à l'ingrat Vasari plus d'un précieux renseignement. L'autre, connu sous le nom de fra Benedetto, avait à peu près le même âge; mais c'était une âme tout autrement trempée, plus faite pour être éprise de l'idéal chevaleresque que de l'idéal ascétique. Très-ardent jusqu'alors dans la poursuite de tous les genres de plaisirs, il avait reçu une secousse qui avait bouleversé tout son être, et comme il était encore peu familiarisé avec les armes spirituelles, c'était avec des armes d'un autre genre qu'il brûlait de signaler sa reconnaissance. Aussi, quand le couvent fut envahi par ceux qu'on appelait *les enragés*, fallut-il que son maître, en le voyant armé de pied en cap, lui fît la même réprimande que Notre-Seigneur fit à saint Pierre; et quand les assaillants, après avoir pénétré dans le cloître, emmenaient leur victime devant des juges acharnés à sa perte, il fallut que cette victime usât pour la dernière fois de son autorité comme prieur, pour empêcher ce généreux champion de venir partager son sort.

Là ne finirent pas les épreuves de fra Benedetto : une dure captivité, prolongée jusqu'à ses vieux jours et peut-être jusqu'à sa mort, par d'implacables rancunes, vint priver cette âme ardente de l'aliment extérieur dont elle avait besoin, et il advint ce qui est advenu à d'autres prisonniers, moins riches que lui en souvenirs, c'est-à-dire qu'il se consola en re-

passant dans sa mémoire ce qu'il y avait de plus émouvant dans sa vie, et en replaçant devant ses yeux l'image de son régénérateur. C'est ce double but qu'il a voulu atteindre dans son poème, moitié historique et moitié lyrique, intitulé *le Cèdre du Liban*, et dans lequel il y a des morceaux écrits avec une verve qui montre de quels rayons il savait illuminer son cachot. En combinant le portrait qu'il trace de Savonarole (1), avec celui qu'en a tracé Guichardin, je crois qu'on se ferait une idée assez exacte de ce personnage si prodigieux et si méconnu. Les traits sous lesquels le peint fra Benedetto, n'ont rien de vague, ni d'outré ; on voit que ses souvenirs le servent avec précision, et l'on sent circuler la vie d'un bout à l'autre de cet opuscule ; il y en a plusieurs autres, composés dans le même lieu, mais sous des influences moins heureuses, bien qu'ils aient toujours pour but direct ou indirect la glorification de Savonarole. Il y a un recueil de ses prophéties, en tête duquel se trouve un portrait du prophète, en très-petites dimensions, portrait d'autant plus précieux, qu'il est le seul produit qui nous reste du pinceau de fra Benedetto, et que ce produit unique a dû être, après Dieu, sa plus douce consolation (2).

L'architecture était représentée, dans le cortége de Savonarole, par Simone Cronaca, dont les construc-

(1) *Benchè per morte sia da me lontano,*
Quel vedo sempre con occhio invisibile.
Era parvo di corpo, ma ben sano;
Era di membra a modo delicato,
Che quasi rilucea sua santa mano,
Ilare sempre e non giammai turbato.
Di sguardo desto e penetrante e bello,
Dell' occhio sufformato, oscuro e grato.

(2) On trouvera, dans les *Scritti varj* du P. Marchese, une notice intéressante sur la vie et les écrits de fra Benedetto.

tions élégantes et hardies sont comme un dernier reflet de la grande école du xv[e] siècle, ce fut lui qui dessina cette charmante église des franciscains qu'on voit sur le penchant de la colline de San-Miniato, et que Michel-Ange. épris de la beauté du lieu et de l'harmonie des lignes intérieures, avait coutume d'appeler *sa jolie villageoise*. Et cependant ce n'est pas cet édifice, malgré toute l'élégance de ses proportions, qui est son chef-d'œuvre; c'est la sacristie de San-Spirito, qu'on peut placer hardiment à côté des plus belles créations du même genre, dues au génie de Bramante ou de Brunelleschi. Ce fut encore Cronaca qui décora le palais Strozzi du magnifique entablement qui lui sert de couronne, et, quand il fut question, après l'expulsion des Médicis, en 1494, d'opérer dans la distribution intérieure du Palazzo Vecchio, les changements exigés par la nouvelle forme de gouvernement, ce fut lui qu'on chargea, comme partisan prononcé de Savonarole, de bâtir une salle assez vaste pour servir aux assemblées du grand conseil (1). Il ne vécut pas assez longtemps pour être témoin de la profanation subséquente de son œuvre ; mais il vit d'autres profanations, et même il y en eut une à laquelle il fut forcé de prêter la main, quand il reçut ordre d'aider à mettre en place, dans le clocher des Franciscains de San-Miniato, la grosse cloche du couvent de Saint-Marc, frappée d'interdit et de confiscation, pour avoir servi à sonner le tocsin contre les adversaires du prédicateur. Deux témoignages irrécusables nous prouvent que l'architecte resta fidèle à son culte jusqu'à la fin; d'abord son testament, sur lequel figurent, à titre de témoins, deux amis de cœur, liés par un

(1) Cette salle n'est plus reconnaissable, depuis les changements faits par Vasari, du temps de Côme I[er]

culte et des souvenirs communs, savoir Giovanni delle Corniole et Lorenzo di Credi ; ensuite nous avons le témoignage de Vasari qui, dans sa phraséologie de courtisan, qualifie de frénésie ou de radotage le singulier bonheur qu'éprouve Cronaca, dans ses vieux jours, à parler de Savonarole (1).

L'enthousiasme des sculpteurs se produisit sous des formes encore plus extraordinaires. Outre Andrea della Robbia et sa famille dont nous avons parlé longuement ailleurs, il y en eut d'autres qui trouvèrent moyen d'aller encore plus loin et qui au culte de Savonarole ajoutèrent sa légende et même sa légende miraculeuse. Baccio di Montelupo, l'auteur de cette belle statue de saint Jean l'évangéliste, qui remplit une des niches de l'oratoire d'Or-San-Michele, obligé de quitter sa patrie pour se soustraire à l'outrage et à la persécution, tomba malade à Bologne et dut son salut à une vision dans laquelle le prophète lui apparut comme un ange libérateur (2). Un autre sculpteur, nommé Francesco Ferrucci, celui-là même qui retrouva le secret, perdu depuis des siècles, de sculpter le porphyre, avait travaillé, jeune encore, dans le dôme de Florence, avec un beau-frère qui maudissait le nom de Savonarole, et jamais aucune de ces malédictions n'avait passé sans réprimande. Longtemps après, il fut atteint de la peste qui ravageait Rome

(1) *Gli era entrato nel capo tanta frenesia delle cose di Savonarola, che altro che di quelle sue cose non voleva ragionare.* Vasari, *Vita del Cronaca.*

Il ne faut pas oublier que le biographe avait ses raisons pour en parler sur ce ton-là

(2) Burlamachi. *Vita di fra Girolamo* Baccio di Montelupo sculpta une quantité de crucifix. Ce fut, pour ainsi dire, sa spécialité ; il y en a un dans le grand réfectoire du couvent de Saint-Marc, et un autre dans l'église de San-Lorenzo.

en 1527, et, comme on le transportait mourant au lazaret, il vit approcher de son tombereau deux Frères de Saint Dominique dont l'un lui fit une onction sur le front, en disant : « Parce que tu as cru à Savonarole, tu seras guéri. » Et la guérison suivit immédiatement les paroles.

A tous ces noms, il faut ajouter ceux de Baldini et de Giovanni delle Corniole, celui-ci fameux graveur sur pierre et dont le plus bel ouvrage est un buste de Savonarole qui se voit encore à Florence ; celui-là digne successeur de Maso Finiguerra et ayant su, avec le concours de Botticelli qui lui fournissait les dessins, élever son art à la hauteur d'une prédication.

Avec la coopération de tant d'hommes illustres soit par le génie, soit par la naissance, soit par des services publics, Savonarole jugea qu'après le succès inoui de ses prédications pendant le carême de 1496, il pouvait enfin frapper un coup plus hardi et faire passer devant les Florentins un spectacle auquel leurs yeux n'étaient pas accoutumés. Le dimanche des Rameaux on vit défiler dans les rues une longue procession figurant l'entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem ; les enfants seuls étaient au nombre de huit mille : d'une main ils tenaient une petite croix rouge et de l'autre un rameau d'olivier, excepté ceux qui étaient chargées de recevoir les aumônes pour le Mont-de-Piété. Venaient ensuite les différents ordres religieux avec le clergé, puis une multitude innombrable d'hommes de tout âge et de toute condition ; enfin les jeunes filles vêtues de robes blanches avec des guirlandes sur la tête et suivies des mères qui fermaient la marche. Jamais de mémoire d'homme on n'avait assisté à un pareil spectacle dans Florence ; le recueillement de cette immense popula-

tion, cette robe baptismale portée par les enfants des deux sexes qui chantaient alternativement des psaumes et des Laudes composées tout exprès par le poète Benivieni (1), ces voix enfantines harmonieusement mêlées au son de toutes les cloches, tout cela, dit le moine Burlamachi, faisait qu'on se croyait transporté dans une nouvelle Jérusalem, et que la gloire du paradis semblait être descendue sur la terre. Des pleurs d'attendrissement coulaient de tous les yeux, et plusieurs *tièdes*, venus avec l'intention de murmurer et de maudire, furent si bien gagnés par l'attendrissement universel qu'ils ne trouvèrent dans leur cœur que des bénédictions et des larmes. Dans cette première journée fut célébré le triomphe de l'innocence et de la charité (2).

L'année suivante Savonarole, enhardi par le succès, organisa une procession encore plus solennelle, qui devait représenter le principal objet de ses longs travaux apostoliques, c'est-à-dire le triomphe du génie chrétien sur le paganisme. Ce furent encore les enfants qui y jouèrent le rôle le plus intéressant : d'abord ils allèrent de maison en maison, demandant, au nom de Jésus-Christ et de la sainte Vierge, qu'on leur livrât *l'anathème*, expression par laquelle ils désignaient tous les objets d'art et de luxe que le prédicateur avait réprouvés comme profanes. Le produit de tous ces sacrifices volontaires fut porté sur un bûcher qui avait

(1) Une de ces Laudes était une espèce de chant patriotique et commençait par ces mots :

Viva nei nostri cuori, viva Fiorenza!

(2) Les aumônes recueillies pendant cette procession, tant en bijoux qu'en argent, furent si abondantes qu'on eut de quoi fonder quatre Monts-de Piété, un par quartier, ce qui mit le comble à la fureur des usuriers et des banquiers

été dressé sur la place publique, et exposé aux regards des citoyens comme des dépouilles remportées sur les puissances infernales. On y voyait des recueils de chansons licencieuses, avec les instruments dont on avait coutume de s'accompagner en les chantant, des monceaux de gravures indécentes et de portraits où la pudeur n'était pas respectée dans le costume, les contes de Boccace et autres compositions du même genre, le *Morgante* de Pulci, et toutes les autres épopées burlesques où d'aventureux libertins étaient substitués aux héros des anciens romans de chevalerie, les poésies érotiques de l'antiquité classique et celles qui avaient été composées par imitation ou autrement, tant en langue latine qu'en langue vulgaire ; enfin une multitude de peintures et de sculptures d'un très-grand prix, que leurs auteurs ou leurs possesseurs venaient offrir en holocauste sur cet autel de purification ; et bien qu'il parût à peu près impossible d'ajouter quelque chose à la pompe si imposante de la première procession, celle-ci néanmoins produisit encore plus d'effet sur le peuple, d'abord parce qu'elle avait lieu le jour même du carnaval et qu'elle attestait hautement la puissance magique de Savonarole sur les habitudes les plus invétérées, ensuite parce que l'ordonnance même de la fête avait été plus habilement conçue que la première fois : tous les arts chrétiens avaient été mis à contribution pour en rehausser la magnificence, et on remarquait entre autres chefs-d'œuvre un Enfant-Jésus sculpté par Donatello et monté sur un piédestal d'or, du haut duquel il donnait la bénédiction d'une main, et de l'autre montrait une croix, des clous et une couronne d'épines. Après avoir traversé toute la ville en recueillant des aumônes et en chantant alternativement des psaumes, des hymnes et des laudes, les

enfants entonnèrent une invective pieuse composée tout exprès contre le carnaval dont la figure monstrueuse, emblème des plus ignobles penchants, était assise sur le sommet du bûcher, et devint bientôt la proie des flammes, au milieu des acclamations du peuple qui dominaient le son des cloches du palais et les bruyantes fanfares des trombistes.

On serait tenté de croire que cette exaltation progressive devait enfin avoir atteint son apogée, et que les ressorts tendus depuis si longtemps avec une telle violence allaient se relâcher insensiblement; ce fut précisément le contraire qui arriva ; car le carnaval de l'année suivante fut célébré par la destruction d'un nombre encore plus considérable d'ouvrages profanes ou licencieux, parmi lesquels on distinguait plusieurs statues antiques dont les contours moelleux exprimaient admirablement ce charme de volupté païenne si bien compris par les artistes sensuels de la Grèce et de Rome (1).

Fra Bartolomeo apporta scrupuleusement tous les dessins qu'il avait faits comme études du nu, et son exemple fut suivi par Lorenzo di Credi et par plusieurs autres peintres qui avaient compris le besoin d'une prompte régénération pour leur art. Cette fois-ci les aumônes furent encore plus abondantes, les images de saints et les bannières déployées dans la procession donnèrent encore une plus haute idée de ce que pouvaient être la peinture et la sculpture chrétienne ; le bûcher fut construit sur une plus grande échelle et surmonté d'emblèmes plus significatifs, et au lieu de pousser des cris de joie en y voyant mettre le feu,

(1) On avait donné à ces statues les noms des plus fameuses beautés contemporaines : la *bella Bencina*, la *Lena Morella*, la *bella Bina*, etc.

le peuple entonna majestueusement le *Te Deum* (1).

Ces cérémonies imposantes, combinées avec les prédications presque quotidiennes de Savonarole, produisirent une impression d'autant plus profonde sur toutes les classes de citoyens, que chacune d'elles y avait été très-habilement préparée de longue main ; ce n'était pas un enthousiasme d'un jour tel qu'aurait pu l'exciter un énergumène ignorant ou fanatique ; c'était un enthousiasme qui avait sa racine dans les plus intimes profondeurs de l'âme ; c'était comme l'explosion de tous les sentiments que ce missionnaire philosophe y avait remués et mis en fermentation pendant huit ans. Il avait su graduer son éloquence de manière à ne jamais paraître rétrograde ni même stationnaire dans la longue carrière qu'il se proposait de parcourir, ce qui fut cause qu'à son début on se plaignit généralement de son excessive simplicité (2) ; mais à mesure qu'on vit se dérouler son vaste plan de réforme qui embrassait d'une même vue toutes les facultés humaines viciées par des habitudes païennes déjà invétérées, les esprits qui pouvaient encore supporter l'éclat d'une lumière si vive, s'ouvrirent insensiblement à des convictions plus chrétiennes, et ce ne fut qu'après les avoir laborieusement affermies par tous les moyens que la science théologique, philosophique et historique mettait à sa disposition, que Savonarole, déjà maître absolu des intelligences et des cœurs, crut devoir frapper les imaginations par tout cet appareil de cérémonies moitié religieuse et moitié dramatiques qui se reproduisirent avec une pompe toujours croissante pendant trois années consécutives.

(1) Burlamachi, p. 128-136.

(2) Il en convient lui-même dans son sermon pour le dimanche de Quasimodo.

Il ne paraît pas que ces processions triomphales aient été troublées par la faction des *tièdes*, devenue impuissante en face de l'immense majorité de leurs concitoyens ; mais leur rage pour être concentrée n'en était que plus envenimée et plus ingénieuse, et leur zèle à susciter des ennemis à Savonarole, partout où il y avait des âmes et des imaginations corrompues, était tellement infatigable, que rien ne manqua pour l'exécution de leurs projets de vengeance quand le jour fatal fut arrivé.

Les plus ardents instigateurs de ces haines n'étaient pas les vieillards tout irrités qu'ils étaient de voir diminuer tous les jours le nombre des victimes qui servaient d'aliment à leur luxure (1), ce n'étaient pas non plus les professeurs de littérature profane dont l'industrie venait de tomber presque au niveau des arts mécaniques, ce n'étaient pas même les mauvais prêtres et les mauvais moines quoique anathématisés et foudroyés par toute la force que peut donner à la parole humaine l'éloquence d'un prédicateur sans peur et sans reproche ; les plus mortels ennemis de Savonarole étaient les banquiers et les hommes d'argent de toutes les dénominations.

Il avait à leurs yeux un tort irrémissible, celui d'avoir encouragé de tout son pouvoir le placement des capitaux au Mont-de-Piété fondé pour soustraire les citoyens pauvres aux exactions ruineuses des usuriers. Il en était résulté une perturbation momentanée dans les spéculations financières, et des alarmes sérieuses sur le contre-coup que cette branche de commerce en ressentirait à l'avenir. D'un autre côté, la réforme qui

(1) Voir le sermon du Mercredi saint. — Ailleurs il leur reproche de ressembler aux vieillards qui épièrent la chaste Suzanne. Sermon du Ier dimanche de l'Avent.

s'était étendue successivement à un très grand nombre d'articles de luxe menaçant d'appauvrir et même de ruiner de fond en comble tous les marchands qui avaient besoin d'une certaine dose de corruption dans le siècle pour conserver leurs pratiques, il se forma entre eux et les banquiers une confédération formidable dont les ramifications s'étendirent jusqu'à Rome, où la famille si tristement célèbre des Borgia causait encore plus d'effroi par l'impunité de ses crimes que par leur énormité. Pour de si hardis violateurs de toutes les lois divines et humaines, les sermons de Savonarole ne pouvaient être que les déclamations séditieuses d'un sectaire ; aussi les banquiers, les usuriers et les marchands qui multipliaient contre lui les délations et les calomnies (1), furent-ils secrètement encouragés dans toutes les machinations qu'ils tramèrent pour sa perte ; et au bout de huit années d'intrigues et de bassesses, leurs mesures, combinées si longtemps d'avance avec un art infernal, amenèrent le tragique dénoûment que tout le monde connaît.

Outre ce vil intérêt d'échange, d'usure et de négoce, il en était un autre que Savonarole avait compromis et blessé : c'était l'intérêt d'ambition et d'amour-propre, sur lequel cette classe respectable de citoyens ne veillait pas avec moins de sollicitude que sur l'autre. Or, l'insolent prédicateur n'avait-il pas eu l'audace de dire aux pères de famille qu'une éducation qui consistait à faire étudier aux enfants quelques poésies profanes et à les envoyer ensuite dans une maison de

(1) Il en accuse formellement les usuriers dans le sermon pour le mardi de Pâques, et l'établissement du Mont-de-Piété le ferait supposer lors même qu'il n'en parlerait pas.. .. Ailleurs il dit : *Voi ô mercatanti che state là uditemi, voi siete, quelli che scrivete lettere, che non si lasci parlare ai profeti*, etc. Sermon du mardi après le 1er dimanche de Carême.

banque pour y prendre des leçons de change et d'usure était aussi préjudiciable à leur âme qu'à leur intelligence (1) ? Et n'avait-il pas comblé la mesure en préconisant une constitution politique qui ôtait aux grands capitalistes l'énorme influence qu'ils avaient exercée jusqu'alors sur les affaires publiques ?

Voilà le secret de la prédilection de Savonarole pour le gouvernement populaire, et de sa répugnance invincible pour l'administration des Médicis. En sa qualité d'homme intellectuel, et plus encore en sa qualité d'homme de Dieu, il avait pris en horreur le gouvernement des banquiers, et l'idée de placer l'emblème d'une magistrature souveraine dans des mains que pouvaient avoir souillées des gains illicites était pour lui le renversement de tous les principes sociaux. Voilà pourquoi il prêchait tant aux Florentins l'amour de leur constitution démocratique (2), ne se lassant jamais de leur répéter que c'était la seule qui fût appropriée à leurs besoins, et que Dieu, dans sa

(1) *La prima cosa li padri gli ponghono ad imparar poesie, e dipoi alli banchi ad imparare cambj ed usure, e cosi gli mandano a casa del diavolo.* Sermon du lundi après le IIe dimanche de Carême.

(2) Il voulait qu'on composât un chant patriotique qui fût su de tous les citoyens,... *Dovete fare una canzona che ognuno la sappia.* Mais il ne demandait pas un chant d'orgie révolutionnaire. Loin d'inviter le peuple à intervenir dans le gouvernement, il l'en détournait de tout son pouvoir *Lassati governare da chi governa e non voler ingerirti alle dignità, ma lascia fare a Dio*, etc. Sermon du IIIe dimanche de l'Avent. — Dans celui du mardi après le IIIe dimanche de Carême, il dit ces belles paroles : *Cittadini miei quandó voi andate sù nei vostri consiglj, se voi foste umili, iddio vi illuminaria ; se voi non foste ambitiosi e tanto superbi, voi avreste fatto ora mille cose che non avete fatte.....* Certes, cet esprit d'humilité n'est pas celui du républicanisme moderne. Du reste, il est aisé de voir, par l'ensemble des idées politiques de Savonarole, qu'il aurait préféré la pire des républiques à certaines monarchies.

miséricorde, la leur avait envoyée comme un remède à leurs discordes civiles, ce qui, dans l'intention du prédicateur, ne signifiait en aucune manière que cette forme fût la plus désirable de toutes ; car Savonarole ne fut jamais l'apologiste des institutions républicaines dans le sens que les publicistes modernes ont attaché à ce mot, et quelques-uns d'entre eux se sont trop pressés d'inscrire ce grand nom sur la liste de leurs glorieux précurseurs. Pour lui, le gouvernement monarchique était le meilleur de tous, et il le disait hardiment à ses auditeurs qui étaient tous citoyens d'une république (1). Dans son utopie favorite, où il plaçait la réalisation de ses plus chères espérances, tous les honneurs étaient pour la royauté ; et quand il y appliquait le passage de Zacharie où le prophète demande à l'ange du Seigneur *ce que signifient les deux oliviers qui sont à droite et à gauche du candélabre* (2), Savonarole répondait que l'un représentait le pape et les prélats qui dirigeraient la chrétienté aux jours de sa régénération, et l'autre les princes temporels qui travailleraient alors tous à la défense de l'Église et à la propagation de la foi du Christ (3). Que s'il parlait un autre langage toutes les fois qu'il s'agissait du peuple florentin, c'était uniquement parce qu'il n'y trouvait pas les éléments nécessaires pour constituer une monarchie sur sa véritable base, et parce qu'il croyait que le pouvoir d'un seul, placé entre les

(1) *Dove è un buon capo, è buon governo, e questo è l'ottimo dei governi*. Il plaçait immédiatement après le gouvernement aristocratique comme celui de Venise. Sermon pour le IIe dimanche de l'Avent — Dans le sermon du IIIe dimanche, il revient encore sur la préférence qu'il donne au gouvernement monarchique.

(2) Zacharie ch. IV.

(3) Sermon du samedi après le Ve dimanche.

mains d'un Médicis ou de tout autre banquier également influent par ses richesses, y serait exploité, comme par le passé, au profit des idées profanes ou païennes qui avaient exercé tant d'empire sur les esprits dans le cours du siècle qui allait finir.

Le récit de la catastrophe qui termina la vie de ce grand homme, n'appartient pas à mon sujet ; mais je ne veux pas laisser ignorer à mes lecteurs quels en furent les véritables moteurs. Bien qu'on puisse reprocher au pape Alexandre VI de n'avoir pas heureusement choisi son mode d'intervention dans ce grand débat, il est certain que son rôle fut presque toujours passif, et qu il y eut des moments où ses dispositions personnelles alarmèrent ceux qui voulaient la mort de Savonarole. Un jour que ses doctrines étaient examinées, en présence du pontife, par une commission de quatorze théologiens, un jeune Dominicain, plus hardi que les vieux, ne put contenir son zèle et sa douleur, quand il vit que le grand crime imputé au réformateur était d'avoir été la cause de tous les malheurs de Pierre de Médicis, c'est-à-dire de sa récente expulsion. Or, sa famille, outre le membre très-influent qui la représentait dans le collége des cardinaux, y comptait un bon nombre de créatures dévouées, trop disposées à servir ses rancunes. Une haine plus sourde et non moins envenimée faisait agir et parler le cardinal Ascanio Sforza, digne frère de Louis le Maure, qui avait à se venger pour son propre compte, et dont la correspondance avec les magistrats florentins, avant et après le supplice de la victime, est un monument de honte indélébile, je ne dis pas pour le tyran milanais dont la mémoire est d'ailleurs assez flétrie, mais pour ces magistrats serviles, non moins traîtres à la vérité qu'à la patrie, qui mendiaient à une cour étrangère

des félicitations pour leurs lâchetés, et donnaient, en échange, les plus abjectes flatteries (1).

Outre le duc de Milan, il y eut un autre souverain qui intervint dans ce débat. Ce souverain était Louis XII, monté depuis quelques jours sur le trône. A peine eut-il appris la tournure sinistre que prenait le procès de Savonarole, qu'il écrivit, en sa faveur, une lettre affectueuse et presque suppliante, sur l'effet de laquelle sa qualité d'allié de la république lui donnait bien quelque droit de compter. Mais, outre qu'elle arriva quand les cendres du supplicié avaient été déjà jetées dans l'Arno, les bourreaux étaient trop acharnés sur leur proie, pour la lâcher sur de simples remontrances que n'accompagnait aucune menace (2). Ils crurent que tout était fini avec cette cérémonie dérisoire ; ils se trompèrent. Cette fois, la Providence n'ajourna pas le châtiment à la troisième ou quatrième génération, mais elle le fit tomber sur les coupables eux-mêmes, en armant contre eux les deux plus puissants monarques de la chrétienté. On sait comment ceux-ci remplirent leur terrible mission. On sait où le roi de France, devenu maître du Milanais, envoya mourir Louis le Maure. On sait le pacte conclu, en 1529, entre les Médicis et Charles-Quint, la lutte héroïque soutenue contre eux, la cruelle agonie qui précéda, et les maux plus cruels encore qui suivirent le dernier soupir de la liberté Florentine.

Ce n'était pas assez que l'innocence fût vengée ; il fallait de plus qu'elle fût réhabilitée, et qu'elle le fût de manière à faire cesser le scandale auquel cette

(1) Voir *Scritti varj del P. Marchese*. pp. 361-366.

(2) Cette lettre a été publiée dans le *Recueil des monuments inédits sur l'histoire de France*, vol. I, p. 774.

grande iniquité avait donné lieu. Le deuil de tous les citoyens en qui brillait encore quelque noblesse de cœur ou de caractère, était déjà une assez belle réhabilitation ; mais il y en eut d'autres qui, non contents de cet hommage négatif, osèrent défendre la mémoire de leur héros, presque le lendemain de son supplice, par des écrits apologétiques, par des peintures non moins significatives que ces écrits, et par des médailles sur lesquelles on lui donnait les qualifications les plus glorieuses (1).

A Rome, ce fut le pinceau de Raphaël qui se chargea d'abord de son apothéose, en le plaçant parmi les plus illustres docteurs de l'Église dans *la dispute du Saint-Sacrement*. Dix années s'étaient alors écoulées depuis la mort de Savonarole ; le pape Jules II, digne appréciateur d un pareil génie, avait remplacé Alexandre Borgia sur le trône pontifical, et mis un terme à la plupart des abus qui avaient marqué son règne. Le caractère de ce pontife sévère et despote ne permet pas de supposer que Raphaël eût osé prendre sur lui d'inaugurer le portrait de Savonarole dans une des salles du Vatican, si l'idée ne lui en avait été suggérée par Jules II lui-même, qui préférait sans doute ce mode de réparation comme offrant plus de garanties de publicité pour le présent et de perpétuité pour l'avenir.

Dans le cours du xvi[e] siècle, on ne se contenta pas de croire à son innocence, on crut encore à sa sainteté ; et cette opinion s'accrédita si bien parmi les chrétiens, que l'Église romaine crut devoir examiner à fond le procès de Savonarole et la part qu'A-

(1) *Si vedono uscire dei publici scritti, delle significanti pitture, delle medaglie che lo van decorando dei titoli più gloriosi.* Bartoli, *Apologie de Savonarole*, p. 177.

lexandre VI avait prise à sa condamnation. Cet examen se fit à l'occasion de la béatification de Catherine de Ricci, à laquelle on reprochait d'avoir souvent imploré son intercession comme celle d'un Saint ; et, pendant tout le temps que dura l'enquête, saint Philippe de Néri, qui avait dans sa chambre un portrait de Savonarole avec une gloire autour de la tête, priait Dieu, avec une ferveur qui allait jusqu'à l'angoisse, pour obtenir que ce champion héroïque de la foi chrétienne ne fût pas flétri par une seconde condamnation. On ajoute qu'ayant appris d'avance par une révélation spéciale, que la mémoire de son héros sortirait pure et sans tache de cette dernière épreuve, il lui fut impossible de maîtriser les transports de sa joie, qui fut vivement partagée par un grand nombre de fidèles, aux yeux desquels ce résultat équivalait à une canonisation formelle ; et, sur ce point, la Cour de Rome poussa si loin l'indulgence pour l'opinion publique, qu'elle laissait exposer en vente et circuler librement dans les familles pieuses des médailles et des portraits en bronze, avec des inscriptions où le bienheureux frère Jérôme Savonarole était intitulé *docteur et martyr* (1).

A Florence, son nom n'a jamais cessé d'être populaire, et si le torrent du paganisme rompit la digue qu'il lui avait opposée pendant dix ans, et inonda de nouveau toutes les branches de la littérature nationale, il n'en fut pas de même de la peinture, où les doctrines spiritualistes remises par lui en vigueur furent conservées et prolongées bien avant dans le XVIe siècle par un petit nombre d'artistes chrétiens, chez qui l'enthousiasme de leur art resta désormais inséparable de la vénération pour la mémoire de celui qu'ils avaient regardé comme leur pasteur et comme leur maître.

(1) Bartoli, p. 183 et suiv.

CHAPITRE XIII.

DISCIPLES DE SAVONAROLE.

Ce ne fut pas seulement le souvenir de Savonarole, ce fut surtout son esprit qui survécut parmi ses disciples, du moins parmi ceux qui étaient vraiment dignes de ce nom ; et ce n'est pas une médiocre gloire pour les artistes de ce temps, de s'être montrés plus fidèles qu'aucune autre classe de citoyens. A la tête de ce bataillon sacré, devaient figurer naturellement Pérugin et Michel-Ange ; mais le rôle important qu'ils jouèrent, l'un dans l'école Ombrienne, l'autre dans l'école Romaine, ne me permet pas de placer ici l'histoire de leurs travaux respectifs. D'ailleurs, à dater du jour néfaste qui vit évanouir tant de belles espérances, le talent du premier sembla frappé d'une mystérieuse défaillance ; et celui du second, déployé sur un autre théâtre, se fraya des voies nouvelles, tout à fait indépendantes des traditions florentines.

Il n'en fut pas de même de Sandro Botticelli et de Lorenzo di Credi, qui continuèrent de puiser leurs inspirations à la même source et qui portèrent ostensiblement le deuil de leur maître, en face de ceux qui abhorraient sa mémoire.

Botticelli, né en 1447, avait dépassé sa cinquantième

année, quand le supplice de Savonarole vint détruire ses plus chères illusions ; mais longtemps avant de le prendre pour objet de son enthousiasme parmi les vivants, il avait fait un choix non moins heureux parmi les illustres morts, et ce choix avait été déterminé par la tendance naturelle de son génie. Je veux parler de sa passion pour Dante, dont les premiers symptômes se manifestèrent à son retour de Rome, quand il était dans toute la force de l'âge et du talent. A dater de cette époque, il ne cessa de puiser dans la Divine Comédie le goût des compositions symboliques, et il fit tout pour familiariser son imagination, à l'exemple de Giotto et d'Orgagna, avec les conceptions de ce poème universel. Il alla même plus loin que ces deux artistes; car Vasari, qui ne voit dans tout cet enthousiasme qu'une déplorable déviation, *une perte de temps et une occasion de désordre sans fin*, nous dit qu'il y avait des chants sur lesquels Botticelli avait composé des commentaires, d'autres pour lesquels il avait fait des dessins et même des gravures qui, malgré le double intérêt qui s'attachait à leur conservation, ont disparu depuis longtemps.

Enfin, sa passion pour son poète favori prit un caractère qui semblerait devoir appartenir exclusivement à des passions d'un autre genre : je veux dire qu'il eut des accès de jalousie et d'humeur intolérante contre ceux qui, en dépit de leur incompétence, s'avisaient de toucher à son idole, et on le vit un jour apostropher, en plein tribunal, un pauvre ignorant coupable de ce délit, et demander aux juges s'il ne fallait pas être hérétique et même quelque chose de pis, pour s'ériger ainsi en commentateur du divin poème et pour oser prendre en vain le nom d'un si grand homme !

Si Vasari parle si dédaigneusement de cette prédilection innocente de Botticelli, on comprend qu'il flétrisse, en termes encore plus sévères, son enthousiasme pour Savonarole. Aussi va-t-il jusqu'à dire que la pauvreté, conséquence nécessaire de ce délire, précipita l'artiste dans les plus grands désordres (1); ce qui veut dire, dans la phraséologie du courtisan, qu'il se privait volontairement des douceurs attachées à la pratique de la prudence et des autres vertus utiles que le biographe savait si bien pratiquer lui-même (2).

Ainsi Botticelli, enthousiaste des grandeurs surannées et compromettantes, n'eut point l'estime de Vasari; mais il eut celle de l'élite de ses contemporains, et nous avons déjà remarqué ailleurs qu'il est le seul à qui Léonard de Vinci ait donné, dans les écrits qui restent de lui, la qualification d'ami.

Les relations sympatiques qui furent le fruit de cette amitié n'influèrent pas moins que l'étude de Dante sur le goût de Botticelli pour les compositions symboliques. C'était plus qu'il ne fallait pour contrebalancer le court apprentissage fait sous fra Filippo Lippi, apprentissage qui en se décomposant en deux parties très-distinctes, avait laissé intacte l'imagination naturellement pure de Botticelli, tout en familiarisant son goût avec la grâce des contours, avec le charme des paysages et avec d'autres qualités accessoires qu'il est impossible de refuser au moine débauché qui fut son premier maître.

Une autre influence dont l'empreinte est manifeste

(1) *Non avendo entrate da vivere, precipitò in disordine grandissimo.*

(2) Vasari, dans sa première édition, qualifiait de *bestialité* l'admiration de Botticelli pour Savonarole.

dans un bon nombre de ses œuvres, fut celle de Mantegna, dont l'arrivée à Florence, en 1466, dut coïncider à peu près avec l'époque où Botticelli songeait à quitter l'atelier de son premier maître; car cette séparation se fit quand il avait à peine dépassé sa vingtième année. La transition était brusque; car autant les conceptions de fra Filippo Lippi étaient superficielles, autant celles de Mantagna étaient profondes ; ce qui n'excluait pas en lui une certaine grâce, quand il avait à tracer des chœurs d'anges, ou des génies flottants, ou des danses mythologiques. Pour peu qu'on ait eu occasion de comparer les ouvrages des deux artistes, il est impossible de n'être pas frappé de cette double ressemblance, sous le rapport du fonds et sous le rapport de la forme, ressemblance qui s'étend même aux draperies et à d'autres parties accessoires. On pourrait en outre signaler leur goût commun pour les compositions symboliques; mais, outre que Botticelli était poussé dans cette direction par les tendances naturelles de son esprit, il trouva des encouragements et même des lumières dans ceux que sa bonne fortune lui donna pour patrons. Il y en avait un entre autres, nommé Matteo Palmieri, initié par Marsile Ficin à la philosophie Platonicienne, grand admirateur de Dante, et même son imitateur dans la composition d'un poème intitulé : *La Cité de la Vie*. L'auteur y avait revêtu de formes attrayantes une vieille hérésie d'Origène, suivant laquelle les anges restés neutres entre Dieu et Lucifer devenaient des créatures humaines, avec la chance de se réhabiliter par le bon usage de leur liberté. Non content de traduire en beaux vers cette erreur depuis longtemps condamnée, le poète philosophe voulut en faire le sujet d'une grande composition mystique, pour la décoration de sa chapelle pa-

roissiale; et ce fut Sandro Botticelli qu'il choisit pour complice de cette transgression flagrante. Le produit de cette complicité se trouve maintenant en Angleterre; et, quoiqu'il ait eu beaucoup à souffrir des injures du temps et de celles des hommes, il est impossible de le regarder sans une sorte d'éblouissement, causé par ces trois zones parallèles d'anges radieux qui assistent au triomphe de la Vierge avec les Patriarches, les Prophètes, les Apôtres, les Martyrs, en un mot, avec toutes les gloires de l'ancienne Loi et de la Loi nouvelle. C'était Matteo Palmieri lui-même qui avait suggéré, ou plutôt imposé l'ordonnance de ce malencontreux tableau, dans lequel il se fit peindre dévotement à genoux avec sa femme. Mais ni cette muette profession de foi, ni la beauté de l'œuvre en elle-même, ne purent suppléer à ce qui lui manquait du côté de l'orthodoxie ; et, par une mesure inouïe dans l'histoire de l'art, la peinture resta couverte et l'autel frappé d'interdiction (1).

Ce fut sans doute au patronage de ce même Palmieri, ambassadeur de la République auprès de Sixte IV, que Sandro Botticelli dut de figurer parmi les peintres appelés à décorer la chapelle Sixtine, et même de figurer avec une sorte de prééminence sur tous les autres, bien qu'il fût un des plus jeunes. Nous avons parlé ailleurs des trois compartiments dans lesquels il représenta, avec une verve inégale, la délivrance des filles de Jéthro, le châtiment de Dathan et Abiron, et la tentation de Jésus-Christ dans le désert. Les deux premières compositions, bien supérieures à la troisième, donnent lieu de regretter que le pinceau de l'artiste ne se soit pas plus souvent exercé sur des

(1) Richa, *Chiese Fiorentine*, vol. I, lezione xi. Le tableau se trouve maintenant en Écosse, dans le château du duc d'Hamilton

sujets empruntés à l'Ancien Testament ; car il égalait Benozzo Gozzoli pour l'expression de la grâce naïve, et il n'aurait pas rendu avec moins de charme que lui les scènes de la vie patriarcale, en grandes ou en petites dimensions, comme le prouve sa charmante miniature de la galerie des Uffizj, représentant la victoire de Judith, et la miniature plus charmante encore, où il a peint la reine Esther paraissant devant Assuérus (1).

On voit par les monuments d'architecture dont Botticelli a orné la plus belle de ses fresques dans la chapelle Sixtine, que les débris de la grandeur romaine avaient produit leur effet sur son imagination : effet qui dut être plutôt renforcé qu'affaibli par sa passion pour Dante, à laquelle il se livra plus que jamais après son retour de Rome. Ce fut alors. si l'on en croit Vasari, qu'il exécuta les dessins pour les illustrations de la Divine Comédie (2) ; et on le vit faire marcher de front les études en apparence les plus disparates, le christianisme et le paganisme, la poésie ancienne et la poésie moderne, mais en cédant à l'attrait qu'avait pour lui le côté symbolique de l'une et de l'autre. Ce fut à ce titre que les triomphes de Pétrarque devinrent pour Botticelli la matière de quatre compositions non moins admirables pour la richesse de l'invention que pour le charme du coloris; malheureusement elles ont passé par un si grand nombre de mains, qu'elles n'ont presque rien conservé de leur beauté primitive. Celles

(1 Ce petit chef-d'œuvre, parfaitement conservé, se trouve dans le palais Torrigiani, à Florence.

(2) Outre les dessins fournis au graveur Baldini pour l'édition de Landini, Botticelli orna de dessins à la plume un beau manuscrit de la Divine Comédie qui se trouve dans la collection du duc d'Hamilton, en Écosse. On peut en lire la description dans *Waagen. Treasures of art in England*, vol. III, p 307.

dont Boccace lui fournit le sujet ont été encore plus maltraitées. Elles étaient aussi au nombre de quatre, et retraçaient, avec une verve et une grâce dignes du récit original, les aventures et les épreuves de Nostagio degli Onesti, avant son mariage avec la fille de Paolo Traversari. Malgré l'état de délabrement où ces quatre tableaux se trouvent aujourd'hui, on peut encore se faire une idée du parti qu'avait su tirer l'artiste de la variété des scènes et des divers aspects du lieu où elles se passaient. C'était dans une forêt de sapins, auprès de Ravenne, ce qui permettait de composer des perspectives dans lesquelles il pouvait déployer toutes les richesses de son pinceau : paysages riants ou sévères, vues de la mer ou édifices pittoresques, détails de vie rurale ou appareils de festins somptueux, on peut voir que tout cela était traité avec un goût que Boccace lui-même n'aurait pas désavoué. Les réminiscences de Rome, visitée quelques années auparavant, y trouvent aussi leur place ; et la salle où sont réunis les convives est précédée d'une cour où s'élève un arc-de-triomphe, et d'un vestibule dont les arcades sont soutenues par des pilastres corinthiens (1).

Ainsi Botticelli puisa successivement des inspirations dans la Divine Comédie de Dante, dans les poésies de Pétrarque et dans les contes de Boccace, parcourant ainsi le cycle entier de la littérature italienne au xive siècle, et se montrant toujours à la hauteur des diverses tâches qui lui furent imposées.

Celles que lui imposa le patronage des Médicis, semblaient devoir être plus difficiles ; car on lui demandait d'appliquer aux fables gracieuses de la mythologie grecque, la magie de son pinceau. Il peignit donc pour

(1) Ces quatre tableaux furent peints pour le palais Pucci, où ils sont encore, mais à l'état de ruines.

eux Vénus et les Grâces, Bacchus et Pallas, et il le fit avec un tel succès, tout en répudiant les modèles antiques, que ses œuvres païennes ne furent pas moins admirées que les autres, bien que, dans cet ordre de représentations, il semblât plus difficile de se faire pardonner la sécheresse des contours ou la monotonie des types (1). Sous ce dernier rapport, il est impossible que l'observateur attentif, en visitant la galerie des Uffizj, ne soit pas frappé de la ressemblance qui existe entre les trois types qu'il a successivement sous les yeux, savoir, celui de la Vierge, celui de Vénus et celui de la Vérité, si belle et si pure malgré sa nudité, dans ce ravissant chef-d'œuvre connu sous le nom de la Calomnie d'Apelles, parce qu'il est une reproduction approximative d'un tableau fameux de ce peintre. En voyant cette miniature et plusieurs autres du même genre, on a peine à comprendre que la même main ait tracé les lourdes figures qui déparent quelques-unes de ses productions, comme on peut le voir dans la collection de l'Académie des Beaux-Arts, où l'on a transporté le grand tableau du Couronnement de la Vierge, qu'il avait peint pour l'église de Saint-Marc. On retrouve la grâce habituelle de son pinceau

(1) *Fece femmine ignude assai*, dit Vasari. Outre ces nudités, grandes et petites, Botticelli fit pour les Médicis un bon nombre de portraits, entre autres celui de Simonetta, maîtresse de Julien de Médicis. Ce portrait se trouve encore au palais Pitti. Il avait aussi peint Lucrezia Tornabuoni, mère de Laurent. Tous les hommes de la famille, avec plusieurs artistes contemporains, sont réunis dans un petit tableau, d'une grande vigueur de touche, représentant l'Adoration des Mages, qui sont naturellement trois membres de la dynastie. La Vierge est aussi un portrait et peut-être l'Enfant-Jésus, et toutes ces images de dévotion dynastique, produits d'un impérieux patronage, étaient jadis exposées dans l'église de Santa-Maria-Novella. Aujourd'hui on peut les voir dans la galerie des Uffizj.

dans les anges de la partie supérieure ; mais les quatre saints de la partie inférieure et particulièrement saint Jean l'évangéliste produisent sur le spectateur une impression presque pénible par la lourdeur des formes, par la gaucherie des mouvements et par je ne sais quel manque d'équilibre dans les poses.

Quel contraste entre ces quatre figures massives et les deux figures de saints qu'on voit dans une chapelle latérale de Santa-Maria-Maddalena dei Pazzi, et dans lesquelles les dimensions beaucoup plus petites ont permis à l'artiste de déployer toutes les qualités attrayantes de son pinceau. Non-seulement il y a de la noblesse dans les types, de la pureté dans les lignes et de l'harmonie dans les couleurs, mais il y a de plus, dans le regard de chacune d'elles, cette expression de douce et mystérieuse mélancolie que nul autre peintre n'a su rendre aussi bien que Botticelli. Cette peinture est d'autant plus précieuse, qu'on n'en peut guère signaler qu'une ou deux autres dans les églises de Florence (1) ; et cette rareté tient moins aux ravages exercés par le temps ou par les hommes qu'à l'immense quantité d'images de dévotion qu'il exécuta pour les oratoires et les maisons des particuliers. Je dirais que ce fut sa branche spéciale d'industrie, s'il ne s'agissait pas de la satisfaction d'un des besoins les plus nobles et les plus invincibles de l'âme dans ses jours d'élan vers la source du beau et du bien. Or le point culminant de la carrière de Botticelli coïncide précisément

(1) Je veux parler du tableau qui est dans l'église du couvent de Ripoli, et qui représente le Couronnement de la Vierge, avec une multitude d'anges et dix-huit figures de saints, de grandeur presque naturelle. Un tableau plus remarquable encore est celui de l'église de Saint-Michel, à Lucques, exécuté sans doute à l'occasion d'une peste, puisqu'on y voit saint Roch et saint Sébastien.

avec la période décennale qui fut marquée par la commotion croissante des esprits sous la parole si remuante de Savonarole ; et je serais tenté de croire que sa qualité de disciple enthousiaste du prédicateur, jointe à l'accentuation particulière de ses compositions, contribua plus que toute autre chose, à la vogue dont il jouit auprès de l'élite de ses concitoyens. Cette vogue s'appliqua presque exclusivement à la représentation de la Vierge et de l'Enfant Jésus, avec le petit saint Jean ou des anges adultes tenant une couronne suspendue ou chantant en chœur, et symétriquement distribués. Voilà le motif sur lequel l'artiste s'est montré inépuisable en combinaisons et a exécuté une multitude de variations dont la note dominante tient à la fois de l'extase et du pressentiment douloureux. La tristesse produite par ce pressentiment revêt des caractères très-divers, depuis la mélancolie presque imperceptible qui voile le regard, jusqu'à l'angoisse qui l'affaisse ou l'éteint. On pourrait signaler une série de tableaux dans lesquels cette gamme de souffrance maternelle anticipée serait marquée par une progression croissante qui prouverait à quel point ce génie si profond et si original était maître de ses effets et de ses nuances ; mais pour trouver les éléments de cette espèce d'échelle musicale, il faudrait faire le tour des galeries européennes qui sont aujourd'hui presque toutes pourvues d'une ou de plusieurs productions de Botticelli ; tant la place qu'il occupait dans l'histoire de l'art, et surtout de l'art chrétien, a grandi depuis vingt-cinq ans (1) ! On peut voir, dans une des chambres du palais Pitti, celle de toutes ses Madones dont

(1) En Angleterre seulement, il n'y a pas moins de dix tableaux représentant la Vierge et l'Enfant Jésus, avec une ou plusieurs figures accessoires. Le plus beau est dans la galerie nationale.

le visage est le plus voilé ou plutôt le plus assombri par la tristesse. La Vierge s'incline pour abaisser l'Enfant Jésus jusqu'au petit saint Jean qui paraît vouloir s'élancer de terre pour l'embrasser ; et c'est dans le contraste entre ce mouvement de tendresse enfantine et l'altération des traits de la mère, que se trouve toute la poésie de cette composition ; car elle n'est pas très-attrayante comme œuvre d'art, à cause de la sécheresse des contours, de la combinaison peu gracieuse des lignes et de la raideur des draperies. Immédiatement après ce tableau, je placerais celui qui faisait jadis partie d'une collection particulière dans une province du royaume de Naples, et auquel son parfait état de conservation, joint à son mérite intrinsèque, assigne une incontestable supériorité sur la plupart des images de dévotion écloses du même pinceau (1). L'intérêt qui s'y attache est encore fondé sur un contraste d'un genre plus émouvant, en ce que la Vierge, caressée par son divin enfant, est plus recueillie dans sa douleur, sans offrir la moindre altération dans ses traits, qui sont ici d'une beauté tout à fait remarquable, avec une finesse de modelé qui ne serait pas indigne de Léonard.

Enfin, le dernier degré de cette progression ascendante serait marqué par l'incomparable chef d'œuvre de la galerie des Uffizj, dans lequel il a représenté la Vierge écrivant le *Magnificat*, tandis qu'elle est couronnée par des anges. Ici son costume est plus riche qu'à l'ordinaire, les couleurs sont plus éclatantes sans rien perdre de leur harmonie, et le tout est rehaussé par des dorures qui sont d'un merveilleux effet dans cette espèce de scène de triomphe, à laquelle tout

(1) Ce tableau est devenu, depuis quelques années, la propriété de l'auteur.

participe excepté la figure principale, bien que tout se rapporte à elle et que sa main soit occupée à tracer sa glorification future ; mais on voit que son regard s'arrête en deçà de cet avenir. En vain l'Enfant Jésus, montrant du doigt le dernier verset écrit par elle: *Ecce enim beatam me dicent omnes generationes*, semble vouloir la consoler par l'application tacite de ces paroles prophétiques. Plus il fixe tendrement les yeux sur elle, plus ses pressentiments maternels se réveillent, et de là vient cette invincible mélancolie qui, indépendamment de la perfection technique, répand un tel charme sur cette composition, à laquelle l'artiste avait préludé par plusieurs essais successifs, exprimant, à des degrés divers, la même pensée. On trouve plusieurs de ces préludes à Florence même. Il y en a trois ou quatre en Angleterre, dont le plus intéressant fait partie de la collection du duc d'Aumale. Mais il y en a un plus intéressant encore ; c'est celui du Musée du Louvre, dont l'exécution dut précéder immédiatement celle du chef-d'œuvre que nous avons essayé de décrire. Le sujet est le même, la Vierge écrivant le *Magnificat ;* mais, outre que l'exécution n'en est pas si parfaite, il y a plusieurs différences dans l'agencement même des personnages, et l'on voit que l'idée de ce rapport si touchant entre l'Enfant Jésus et sa Mère ne s'était pas encore présentée à l'imagination de l'artiste.

Il est impossible d'assigner une date précise ou même approximative aux divers ouvrages que nous venons de signaler ; car nul n a moins songé que Botticelli à satisfaire la curiosité chronologique de ses admirateurs. Une fois, dans ses vieux jours, il lui arriva de déroger à son habitude ; ce fut quand il peignit, en 1511, c'est-à-dire à l'âge de soixante-quatre

ans, le tableau apocalyptique qui se trouve aujourd'hui à Londres, et qui représente, avec une originalité pleine de verve, la Nativité du Sauveur (1). C'est sans doute un écho affaibli de quelque exégèse de Savonarole, ou peut-être une réminiscence du grand ouvrage qu'il avait exécuté longtemps auparavant pour Matteo Palmieri ; car dans l'une et dans l'autre de ces deux compositions, un rôle important est assigné aux anges, qui sont ici au nombre de vingt dont les uns décrivent un cercle avec leur danse aérienne, tandis que les autres posent des guirlandes de fleurs sur les têtes des bergers ou s'embrassent avec effusion, comme dans certains tableaux de fra Angelico ; mais la ressemblance avec ce dernier ne va pas plus loin. Il y a des parties qui rappellent un peu la manière de Luca Signorelli, surtout dans les draperies et encore plus dans l'inscription grecque qu'on lit au-dessus des douze anges de la partie supérieure (2).

Avec une vogue comme celle dont jouissait Botticelli, et avec le talent qu'il avait déployé dans ses fresques du Vatican, on s'étonne qu'il ait laissé si peu d'œuvres de grandes dimensions. Cette rareté tient à l'extrême souplesse de son génie et à l'entraînement de ses succès dans toutes les branches de son art : dans la peinture religieuse, dans la peinture mythologique, dans la gravure, dans le portrait, dans la miniature et même dans la mosaïque ; car, en 1491, nous le trouvons associé à Gherardo et à Ghirlandaïo, pour appliquer ce dernier genre de décoration à la chapelle de Saint-Zanobi. Comme miniaturiste, il ne fit pas seulement les petits chefs-d'œuvre dont nous

(1) Dans la collection de M. Maitland .

(2) Il y a des inscriptions grecques au-dessous des fresques de Luca Signorelli, dans le palais Petrucci, à Sienne.

avons déjà parlé ; il en fit de plus précieux encore, comme collaborateur de Monte di Giovanni, dans quelques-uns des Missels que cet artiste trop peu connu peignit pour la cathédrale de Florence ; et cette collaboration n a pas besoin d'être prouvée par des documents pour quiconque les aura parcourus même superficiellement. Enfin Botticelli, qu'une admiration commune pour Savonarole avait mis en rapport avec Pérugin, fut le premier de l'école Florentine à sentir et à proclamer, comme on l'avait fait en Ombrie, l'importance de la bannière ; sans doute par suite du rôle que ce genre de produits avait joué dans les processions et autres fêtes ordonnées par Savonarole (1).

Ce Monte di Giovanni, que nous venons de nommer, a été frustré jusqu'à présent de la part qui lui revient dans l'impulsion simultanée que reçurent alors toutes les branches de l'art. L'époque de sa plus grande activité coïncide précisément avec les années où Savonarole atteignait l'apogée de sa puissance et de sa popularité, et cette coïncidence explique pourquoi le portrait du grand prophète se trouve à plusieurs reprises dans les livres de chœur que l'artiste peignait pour le dôme de Florence, et qui offrent aujourd'hui des lacunes et des dégâts qu'on ne saurait assez déplorer. Cette tâche lui était confiée pendant que Botticelli travaillait à la chapelle de Saint-Zanobi, c'est-à dire vers 1492, et elle devait consister dans la décoration de quatre missels, avec le concours de son frère Gherardo qui, grâce à la partialité de Vasari, a été regardé comme le seul auteur de tous ces petits chefs-d'œuvre dont leurs possesseurs ont trop ignoré le prix.

Les deux frères jouissaient dès lors d'une renom-

(1) *Fu egli de' primi che trovasse di lavorare gli stendardi*, etc. Vasari.

mée bien établie et bien méritée, comme peintres de miniatures; car près de vingt ans auparavant, ils avaient été chargés d'orner un missel pour l'église de Saint Égidius, et l'on peut voir encore aujourd'hui, dans les archives de l'hospice de Santa-Maria-Nuova, l'un des plus précieux produits de cette double fraternité. Parfois il y a des inégalités de style qui semblent accuser une main moins exercée ; mais dans toutes les pages qui demandaient ou plus de délicatesse de touche, ou plus d'essor d'imagination, la richesse du pinceau égale la richesse des compositions, et l'on est comme ébloui de tant de merveilles entassées dans un si petit espace ; car ici l'on trouve une innovation qui semble avoir été empruntée aux artistes ultramontains, c'est le soin minutieux avec lequel sont traitées les figurines du second plan et la perspective des paysages, très-habilement accidentés. Il y a dans la distribution et la combinaison de toutes ces beautés, dans l'agencement des divers groupes et dans la manière dont ils sont éclairés, un goût véritablement exquis, et les petites figures d'anges, avec leurs formes si aériennes et la lumière vaporeuse où elles semblent se mouvoir, font presque regretter qu'on n'ait jamais eu l'idée d'agrandir leurs dimensions. Dès la première page de ce missel, on trouve tous ces genres de mérite réunis dans une grande miniature qui représente l'Annonciation.

On peut appliquer le même éloge, avec très peu de restrictions, à celle où est représentée la Descente de croix, et dans laquelle les détails accessoires sont presque traités avec plus d'amour que le sujet principal. Il y a deux compositions, d'un style plus sobre et plus large, qui sont d'un caractère plus grandiose, c'est la Vocation de saint André et la Mort de saint

Égidius, qui rappelle celle de saint Benoît dans la sacristie de San Miniato in Monte, et qui la rappelle non-seulement par l'ordonnance et par l'intensité du sentiment, mais aussi par l'harmonie répandue sur tout l'ensemble. Cette harmonie se fait sentir dans les moindres productions de ces deux artistes. Peut-être, sous ce rapport, faudrait-il faire une part plus large à Gherardo, qui cultivait à la fois la musique et la peinture et dont la main n'était pas moins habile à toucher de l'orgue qu'à manier le pinceau. C'était lui qui était l'organiste de l'hospice de Santa-Maria-Nuova, et l'on comprend que l'habitude d'adapter les accords de son instrument aux exigences toutes spéciales d'un pareil auditoire, ait contribué à rendre plus harmonieuses ses compositions musicales, et n'ait pas été sans influence sur ses compositions pittoresques (1).

Après l'exécution de cette œuvre commune, Monte di Giovanni continua d'avoir son frère pour collaborateur ; mais il est impossible de signaler les fruits de cette collaboration, et l'on n'en retrouve la trace qu'en 1492, c'est-à-dire au plus fort de l'enthousiasme excité par les prédications de Savonarole. Ce fut alors qu'ils furent chargés conjointement avec Botticelli et Ghirlandaïo, d'orner de mosaïques la voûte de la chapelle de Saint-Zanobi, travail sans doute trop ingrat pour des peintres miniaturistes, puisque Monte di Giovanni, privé par la mort du concours de Gherardo, ne parvint à exécuter qu'une seule tête de saint dans l'espace de douze années (2),

Quel contraste avec l'activité qu'il déploya dans l'accomplissement de l'autre tâche qui lui fut assignée par

(1) Voir le document cité dans le volume VI de Vasari, p. 343.
(2) Cette tête, qui est celle de saint Zanobi, n'est exposée aux regards du public que le jour de sa fête.

la fabrique du dôme, et qui, d'après le témoignage des documents contemporains, dut l'occuper jusque dans ses vieux jours, ce qui explique la différence de style qu'on remarque dans ses œuvres, différence qu'on pourrait caractériser par la formule usuelle de première et seconde manière. C'est la première fois que nous en faisons l'application à la miniature, et l'artiste dont nous parlons mérite à tous égards ce privilége. Malheureusement c'est parmi les ouvrages de sa plus belle époque, que la main du temps ou celle des hommes a fait le plus de ravages ; car, des quatre missels qu'il peignit en 1493, avec le concours de son frère, il n'en reste plus qu'un seul, c'est celui que le grand-duc Léopold fit enlever au dôme en 1776, pour en orner la bibliothèque Laurentienne, dont il est aujourd'hui un des plus précieux trésors. Là, comme dans le missel de Santa-Maria-Nuova, la composition où l'artiste a montré le plus de verve et de richesse d'imagination, est l'Annonciation. Seulement les ornements accessoires sont très-inférieurs au sujet principal et semblent trahir une main débile, qui pourrait bien être celle de Gherardo, dont la mort dut avoir lieu sur ces entrefaites. Le même contraste se remarque dans la miniature où est représenté le Crucifiement, et où il n'y a que les petites figures du premier plan qui méritent d'exciter l'admiration.

Entre cette œuvre et celles qui nous restent à signaler, se trouve une longue lacune sur laquelle on peut s'épuiser en conjectures. Cette lacune coïncide exactement avec les années qui précédèrent et suivirent immédiatement la catastrophe de Savonarole ; ce qui ferait supposer que Monte di Giovanni porta le deuil du grand prédicateur à la manière de Botticelli, son collaborateur et peut-être son maître, c'est-à-dire

qu'il déposa, comme lui, son pinceau et ne le reprit que quand l'inspiration eut triomphé de sa douleur. Ce qui donne plus de vraisemblance à cette supposition, c'est, outre son inaction de plusieurs années (1), le fréquent hommage rendu par lui à la mémoire de son héros, qu'il osa immortaliser à sa manière en introduisant son image dans plusieurs de ses compositions, tantôt comme figure accessoire faisant partie d'un groupe, tantôt comme figure principale, avec la tiare pontificale à défaut d'auréole. C'était sans doute la première fois que cette humble branche de l'art se constituait vengeresse de l'innocence contre les persécuteurs et les bourreaux !

Le volume où se trouve consignée cette vengeance fait partie d'une magnifique collection conservée dans la cathédrale de Florence et appréciée seulement dans ces derniers temps, bien qu'elle surpasse en richesse et en finesse d'exécution la plupart des trésors de ce genre possédés par les différentes villes d'Italie. Pour ne parler que des Graduels et des Antiphonaires, leur nombre ne s'élève pas à moins de quatorze, et leur exécution interrompue de loin en loin par d'autres travaux, occupa plus de vingt années de la vie de l'artiste, de sorte qu'entre ses premières miniatures pour le couvent de la Badia et l'hospice de Santa-Maria-Nuova, et ses dernières miniatures pour le dôme de Florence, il existe un intervalle de plus d'un demi-siècle. De là cette prodigieuse différence de style qu'on remarque entre les uns et les autres, différence qui n'a rien de commun avec les symptômes de décadence

(1) De 1498, date de la mort de Savonarole, jusqu'à 1508, Monte di Giovanni ne peignit pour le Dôme qu'un épistolaire ; mais de 1515 à 1527, il peignit quinze antiphonaires et cent onze miniatures

qui commençaient à poindre dans toutes les branches de l'art, mais qui tient au désir qu'il avait d'élever celle dont nous parlons, à la hauteur de la peinture proprement dite. L'entreprise était hardie et, à mesure qu'elle avançait, elle semblait devoir être de plus en plus au dessus des forces d'un vieillard qui y travaillait encore à près de quatre-vingts ans ; mais plus on examine cette longue série de compositions, plus on se convainc que sa verve ne l'abandonna jamais. Et je ne parle pas ici seulement de la verve d'inspiration, puisée par lui à une source qui ne fait pas acception des âges ; je parle aussi de la verve purement pittoresque qui est plus dépendante des organes et qui, en s'affaiblissant avec eux, nuit à la vigueur de la touche et rend les tours de force impossibles dans la combinaison des lignes. Or il n'y a point la moindre trace de ce double affaiblissement dans les œuvres du peintre dont nous parlons. Les conquêtes qu'il fait au profit de son art, en agrandissant sa manière, laissent intactes les qualités qui le distinguent des autres miniaturistes. Si les premiers plans de ses compositions se font remarquer par une manière plus large et par la hardiesse des raccourcis, les seconds plans, où les moindres détails sont ordonnés avec un goût exquis, rappellent encore les produits de sa jeunesse et témoignent de l'influence que ne cessèrent d'exercer sur lui les œuvres sorties de l'école de Van Eyck et d'Hemmeling. Dans tout le reste, c'est l'influence italienne qui prédomine. Sa manière de grouper et de draper les figures prouve qu'il avait bien choisi ses modèles parmi ses contemporains, et son coloris semblerait prouver qu'il ne s'était pas borné à les prendre dans l'école Florentine. Sous ce rapport, il fut encore l'auteur d'une innovation hardie qui consistait à appliquer

à la miniature l'empâtement des couleurs, sans compromettre, par cette émancipation du pinceau, la pureté des contours.

L'énumération de tous les chefs-d'œuvre disséminés dans ces énormes volumes occuperait ici trop de place. Je me contenterai de signaler ceux qui sont contenus dans les Graduels et qui suffisent pour donner une idée de la prodigieuse fécondité de l'artiste et de l'essor qu'il avait su imprimer à cette branche de l'art. Les quatre têtes de berger, dans le tableau de la Nativité (1), les figures de saints qui forment le cortége de saint Jean Gualbert (2), les têtes d'apôtres en raccourci dans la miniature qui représente la fête de l'Ascension (3) sont également admirables de touche et de caractère; et, pour ce qui tient au fini de l'exécution et à la richesse des détails poétiques, je crois qu'on trouverait difficilement quelque chose de plus parfait que le tableau de l'Annonciation, qui fut évidemment le sujet de prédilection de Monte di Giovanni; mais ici il s'est surpassé lui-même, surtout dans ses groupes d'anges couronnés, s'embrassant ou portant des fleurs de lys, création radieuse qu'on dirait empruntée à fra Angelico ou du moins inspirée par lui (4).

Mais ce qu'il y a de plus intéressant, au point de vue historique, ce sont les portraits, et, parmi ces portraits, il en est un qui captive plus particulièrement l'attention, quand on l'a reconnu sous son déguisement. En peignant la visite que Léon X fit au dôme de Florence, après son élévation au trône pontifical, Monte di Gio-

(1) Voir le Graduel A.
(2) Voir le Graduel R.
(3) Voir le Graduel F.
(4) A C fol. 54. Cette miniature porte la date de 1514 et est postérieure d'environ vingt ans à l'Annonciation du Missel de la Laurenziana.

vanni, pour qui la mémoire de Savonarole n'avait pas cessé d'être sacrée, ne mit dans la miniature destinée à perpétuer ce souvenir, que le costume du nouveau Pontife, et se vengea de la contrainte qui lui était imposée, en substituant au profil mou de ce rejeton des Médicis, le profil énergique et très reconnaissable du martyr dominicain. Ne pouvant placer son patron sur l'autel, il le plaça sur le pupitre du chœur, et cette image vénérée reparaissant à jour fixe, comme celle des autres saints, était ainsi périodiquement associée au culte divin, dans le lieu même où la parole de ce nouveau prophète avait eu le plus de retentissement. C'était hardi, mais il avait pour lui les dignitaires de l'église métropolitaine, qui entre autres gages de sympathie, avaient fait estimer une de ses œuvres par Pérugin, Giovanni delle Corniole et Lorenzo di Credi, tous trois partisans prononcés de Savonarole, mais particulièrement le dernier (1).

Nous avons déjà parlé plusieurs fois de ce Lorenzo di Credi et de ses relations intimes avec trois des plus grands artistes de son temps, savoir: Andrea Verocchio, Pérugin et Léonard de Vinci. Tous trois influèrent sur lui, chacun à sa manière. Il dut à son apprentissage chez le premier les qualités éminemment plastiques de son pinceau, le second l'initia à la pureté des aspirations Ombriennes, et il apprit du troisième à donner à ses œuvres toute la grâce et tout le fini d'exécution dont il était capable. Enfin, à l'âge où son talent et ses

(1) Voir le document cité dans Vasari, vol. VI, p. 167. Cette citation, et toutes les autres qui se rapportent à l'histoire de la miniature, sont empruntées à l'excellent travail de M. Pini, formant la plus grande partie de ce volume. C'est, sans contredit, ce qu'on a écrit de plus satisfaisant et de plus intéressant sur cette branche de l'art en Italie.

facultés avaient acquis toute la vigueur, il eut sa part, et même sa forte part de l'enthousiasme excité par l'éloquence de Savonarole, et l'impression qu'il en reçut ne put être effacé ni par le temps, ni par l'âge.

La première mention qui soit faite de son nom dans les documents contemporains, remonte à l'année 1469, quand il commençait son apprentissage dans l'atelier de Verocchio, apprentissage qui, quoi qu'en dise Vasari, ne dut pas se borner à la peinture seulement, puisque le maître en mourant le déclarait capable de terminer la statue équestre de Coleone, qu'il laissait inachevée (1). En même temps il lui léguait une collection de modèles antiques et de dessins originaux qui furent une espèce de fonds commun qu'exploitèrent à l'envi Lorenzo di Credi et son condisciple Léonard. D'après Vasari, les premiers produits de cette émulation furent envoyés en Espagne. Peu à peu le timide Lorenzo, au lieu de copier ou de colorier les œuvres de son maître, se livra aux chances des compositions originales, mais avec une telle défiance de soi-même et avec un tel effroi des improvisations, qu'il ne voulut jamais s'essayer dans la peinture à fresque. C'est le seul grand artiste de son temps qui n'ait laissé aucun monument de ce genre. C'est aussi le seul, du moins à Florence, dont le pinceau soit resté pur de toute représentation mythologique. Sous ce rapport il n'eut ni réparation ni sacrifice à faire, quand il devint disciple de Savonarole ; car on peut dire que la pureté formait la qualité dominante de son âme et de son imagination. Aussi, quand une fois il eut fixé son cœur sur deux ou trois sujets qui étaient plus particulièrement

(1) *Quia est sufficiens ad id perficiendum.* Voir Gaye, vol. I, p. 367.

en harmonie avec sa propre nature, il se renferma dans un cercle, en apparence fort étroit, de représentations mystiques, et tâcha de suppléer par le fini des détails, par la fraîcheur des paysages et par la finesse du modelé, au charme qu'une plus grande variété aurait répandu dans ses ouvrages. Cette abnégation est d'autant plus étonnante qu'il fut presque toujours en relation avec des artistes qui cultivaient avec succès le genre symbolique et le genre historique ou légendaire ; mais sa vocation était trop prononcée dans une autre direction, et il n'emprunta à Botticelli que son goût pour les tableaux de dévotion, en forme de disque, comme il n'imita de Pérugin ou plutôt de son école, que sa prédilection pour l'adoration des Mages C'est à cette imitation ou, si l'on veut, à cette émulation, que nous devons quelques-uns des plus beaux produits du pinceau de Lorenzo di Credi, et l'on peut y observer, comme nous l'avons fait pour Botticelli, une progression ascendante, en commençant par les deux tableaux de la galerie des Uffizj (1), et en finissant par celui de l'Académie des Beaux-Arts, que je regarde non-seulement comme le chef-d'œuvre de l'artiste, mais comme un des ouvrages les plus parfaits qui soient sortis de l'école Florentine. Il ne faut pas oublier qu'il fut exécuté pour les religieuses de Sainte-Claire, c'est-à-dire dans ce même couvent où Pérugin peignait cette Descente de croix si pathétique qui se trouve aujourd'hui dans le palais Pitti, et qui est loin d'être aussi bien

(1) Je veux parler des deux tableaux représentant l'Adoration des Mages. Il y en a trois autres d'un moindre mérite et bien inférieurs, tant pour le modelé que pour le coloris, qui doivent appartenir à la première manière de l'artiste. Je regarde, au contraire, comme un produit de son âge mûr, un ravissant petit tableau de l'Annonciation où l'architecture et le paysage sont traités avec un goût exquis.

conservée que l'Adoration des bergers (1). Mais lors même que son état de conservation serait tel qu'il était il y a trois siècles, son infériorité n'en serait pas moins manifeste comme œuvre d'art proprement dite. Il y a dans l'autre tant de beauté dans les têtes, tous les détails accessoires sont si admirablement rendus, le fond de paysage est si riche en accidents pittoresques, les carnations sans interstices des visages et des membres paraissent si bien coulées d'un seul jet, qu'on croit d'abord avoir sous les yeux une composition de Léonard, et je m'étonne que Vasari ait pu lui préférer le tableau de Castello, transporté depuis cinquante ans dans le musée du Louvre.

Ce tableau n'en est pas moins très-précieux à beaucoup d'égards. La tête du saint Nicolas ne laisse absolument rien à désirer ni pour la noblesse, ni pour la perfection du modelé, et la finesse de l'exécution s'étend à la figure tout entière ; mais il y a des parties négligées dans celles de l'Enfant-Jésus, et le type de la Vierge est moins heureux que dans les trois autres tableaux d'autel qui nous restent à signaler. Il y en a un, et ce n'est pas le moins remarquable, dans l'église de San-Spirito de Florence. Malheureusement il est loin d'avoir conservé toute sa fraîcheur, et il n'appartient qu'à des yeux exercés à ce genre de découvertes, d'apprécier toute sa valeur primitive. On est plus à l'aise devant les deux tableaux de Pistoia, surtout devant celui de la cathédrale, où la tête de la Vierge et celle de saint Jean sont d'une beauté ravissante. Les types sont peut être moins heureusement choisis dans celui de Santa-Maria delle Grazie, et surtout il a souffert

(1) Lorenzo di Credi avait peint pour les mêmes religieuses de Sainte-Claire une sainte Marie-Madeleine qui se trouve aujourd'hui dans le musée de Berlin, avec une Adoration des Mages.

beaucoup plus des ravages du temps; mais cela n'empêche pas d'y reconnaître les qualités qui ont fait dire à Vasari que *c'était un des meilleurs tableaux qu'il y eût dans la ville de Pistoia.*

Ce biographe, qui gourmande si brutalement Botticelli à cause de son enthousiasme pour Savonarole, s'exprime avec beaucoup plus de modération sur le compte de Lorenzo di Credi, au caractère duquel il ne peut s'empêcher de rendre un hommage sans restrictions (1). Et cependant, si cet enthousiasme était un crime, il eût été difficile de trouver un plus grand coupable, et il semble qu'il ait fallu l'être au même degré que lui, pour devenir son ami. L'un des plus chers fut ce chanoine Benivieni qui, après avoir passionément admiré Savonarole dans sa jeunesse, se constituait, à l'âge de quatre-vingts ans, son intrépide panégyriste auprès de Clément VII (2). Aussi ses traits nous ont-ils été transmis par le portrait qu'en fit Lorenzo, bien qu'un portrait fût pour lui, encore plus que pour Léonard, une œuvre de longue haleine (3). Le même genre d'attrait le détermina sans doute à peindre celui de Pérugin, dont la trace s'est malheureusement perdue. On s'étonne qu'il n'ait pas aspiré, comme fra Bartolommeo et plusieurs autres, à immortaliser son héros, et l'on s'étonne encore plus qu'il n'ait rien fait pour la décoration de l'église Saint-Marc. Ses travaux pour les Dominicains semblent s'être bornés à la restauration respectueuse des peintures de

(1) *Fu Lorenzo molto parziale della setta di fra Girolamo da Ferrara, e visse sempre come uomo onesto e di buona vita.* Vol VIII, p. 207.

(2) Ce curieux panégyrique, inconnu jusqu'à ces derniers temps, a été imprimé à Florence en 1858.

(3) Ce portrait, malheureusement très-endommagé, se trouve aujourd'hui dans le palais Torrigiani.

fra Angelico dans l'église de Saint-Dominique de Fiesole ; car ce ne fut pas pour eux, mais pour la confrérie della Scalza, qu'il peignit, longtemps auparavant, ce charmant tableau du Baptême de Notre-Seigneur, qu'on admire aujourd'hui dans la même église, et dont le groupe d'anges est un emprunt non déguisé fait à Verocchio son maître.

L'espèce de quiétude affectueuse qui respire dans les ouvrages de Lorenzo di Credi, ne s'accorde pas seulement avec ce que son biographe nous dit de son caractère et de sa vie ; elle s'accorde encore davantage avec le choix qu'il fit d'un asile pour ses vieux jours, choix en apparence très-bizarre, puisque l'asile choisi était un hospice, et que Vasari nous apprend que ce ne fut pas la pauvreté qui l'y détermina. Mais cette détermination prend un tout autre aspect, quand on sait que l'hospice dont il est question était celui de Santa-Maria-Nuova, dont le rôle, dans l'histoire de l'école Florentine, est encore plus intéressant que celui de l'hospice della Scala, dans l'histoire de l'école Siennoise. Ce rôle avait commencé à l'époque où le pape Martin V, pendant son séjour à Florence, avait fait la dédicace solennelle de l'église qu'on venait de construire pour satisfaire plus largement aux besoins spirituels des malades, et l'on peut voir encore aujourd'hui, du moins en partie, la grande fresque que Lorenzo di Bicci peignit sur le mur extérieur, en commémoration de cet événement. Le nouvel édifice était destiné à remplacer la petite chapelle de Saint-Égidius, construite à moins de frais, en 1287, mais rappelant des souvenirs que la popularité croissante de l'auteur de la Divine Comédie avait rendue de plus en plus chers à ses admirateurs. C'était le père de sa Béatrix, Folco Portinari, qui avait fondé, de ses propres de-

niers, l'asile pour les malades et l'oratoire pour la prière ; et, comme cette fondation était antérieure de plusieurs années à la mort de la fille, les lecteurs de la *Vita nuova* pouvaient se figurer qu'ils retrouvaient sur les mêmes dalles les traces de ses pas enfantins. Ce souvenir se perpétua, dans les générations suivantes, par une sorte d'alliance indissoluble entre le nom de Portinari et celui de Santa-Maria-Nuova. C'était un Portinari qui faisait exécuter les travaux de reconstruction et d'embellissement en 1418. C'était un autre Portinari, envoyé des Médicis à Bruges, qui dotait la nouvelle église de ce beau tableau d'Hugo Van der Goes, qu'on y voit encore aujourd'hui. Enfin c'était un membre de la même famille, qui était gouverneur de l'hospice, quand le miniaturiste Gherardo y maniait alternativement l'orgue et le pinceau, et quand son frère Monte di Giovanni y exécutait les merveilles dont nous avons parlé plus haut. Cela seul était un indice de la faveur dont y jouissaient Savonarole et ses partisans, et cet indice devient la moins équivoque des démonstrations, quand nous voyons Lorenzo di Credi, qui avait besoin avant tout de trouver des cœurs sympathiques, les chercher là plutôt qu'ailleurs et y passer les six dernières années de sa vie. Et ce n'est pas se livrer à une conjecture arbitraire que de se le figurer visitant plus souvent, en sentant approcher sa fin, la fresque inachevée du Jugement dernier, tracée par la main de son compagnon d'infortune, fra Bartolommeo, dont l'histoire demande à être traitée avec plus d'étendue que la sienne.

Entre tous les peintres qui figurent parmi les partisans de Savonarole, le moins idéal dans ses œuvres fut sans contredit Baccio della Porta, plus connu sous le nom de fra Bartolommeo. On ne trouve

presque aucune analogie entre sa manière et celle des autres peintres placés sous la même influence que lui. Il est rare que ses types, même les plus importants, soient empruntés à des productions ombriennes, et l'on n'aperçoit, au premier coup d'œil, aucune espèce de fraternité entre son pinceau et ceux de Botticelli et de Lorenzo di Credi, bien qu'on sache qu'ils puisèrent longtemps leurs inspirations à la même source. De plus, il semblerait que les chefs-d'œuvre dont étaient remplis le couvent et l'église de Saint-Marc, eussent dû influencer, même à son insu, l'artiste qui les avait constamment sous les yeux.

Il est vrai qu'il eut à lutter contre des obstacles de plus d'un genre. Son premier apprentissage, sous le vieux Cosimo Roselli, alors plus occupé d'alchimie que de peinture, lui donna pour condisciples Piero di Cosimo et Mariotto Albertinelli, c'est-à-dire un fou et un débauché. Heureusement ni la folie ni le vice ne furent contagieux pour lui, et même il put faire vie commune avec Mariotto, sans inconvénient pour ses mœurs dont la pureté ne se démentit jamais. Plus heureusement encore, au plus fort de cette fraternité, qui n'avait pour lui que des avantages négatifs, parut à Florence le grand prédicateur Dominicain, dont la parole ne vibra dans aucune âme plus fortement que dans la sienne. Ce fut tout le contraire avec son ami Mariotto qui, tout fier du patronage d'Alfonsine de Médicis, se jeta, têté baissée, dans le parti des *enragés*, et mit l'amitié de Baccio à de si rudes épreuves, qu'il fallut une patience plus qu'humaine pour l'empêcher d'en venir à une rupture ouverte ; car pendant que l'un consacrait à Savonarole, non-seulement son pinceau, mais, pour ainsi dire, toutes les facultés de son âme, l'autre n'avait pour lui que des paroles de haine et de

mépris, lesquelles, quand vint le jour de la grande épreuve, se changèrent en cris de malédiction et de mort.

On voyait encore à Florence, du temps de Vasari, plusieurs tableaux qui étaient le produit de cette association temporaire entre les deux artistes ; mais aujourd'hui il serait difficile d'en désigner un seul avec certitude. Celui que le P. della Valle vit à Castel-Franco et qui portait la date de 1493, avait les contours très-secs, ce qui prouve que Baccio della Porta n'avait pas encore acquis, à cette époque, les qualités qui le distinguèrent plus tard. Il est vrai qu'il n'avait encore que vingt-quatre ans, et que l'étude des marbres antiques, dans le jardin des Médicis, avait tenu une trop grande place dans sa première éducation artistique. C'était là sans doute que, sous l'influence d'un compagnon peu scrupuleux sur le choix de ses modèles, il avait appris à dessiner ces nudités mythologiques qui devaient être sacrifiées sur le même bûcher qui dévora tant d'autres œuvres réputées profanes ; mais aussi c'était là qu'il avait appris à draper ses figures avec goût, et à leur donner ces poses pleines de dignité qui s'accordent si bien avec le caractère des personnages accessoires dans la plupart de ses compositions religieuses. Au reste, ce genre de mérite ne devient complétement appréciable que dans les ouvrages qui appartiennent à la seconde période de sa carrière.

Cette période ne commence qu'à l'époque où Baccio della Porta reprit son pinceau, après une longue interruption, et quand il approchait de sa quarantième année. La première période s'étend depuis la fin de son apprentissage jusqu'à la catastrophe de Savonarole, en 1498, et l'on se demande avec surprise ce que

sont devenus tous les produits de cette activité décennale. La curiosité redouble avec le regret, quand on voit, dans l'ancien cimetière de l'hospice de Santa-Maria-Nuova, les débris de la fresque où il a représenté la partie supérieure du jugement dernier. On peut dire qu'aucune peinture ne méritait, plus que celle-ci, d'être religieusement conservée. Sous le rapport de l'inspiration, c'était une des meilleures productions de l'artiste, et l'ordonnance générale, jointe au rapprochement des dates, permettait de supposer que Raphaël s'en était souvenu dans sa fameuse fresque de Pérouse. Ensuite, c'était une œuvre enfantée par la terreur salutaire que le prédicateur Dominicain jetait alors dans les âmes, comme le même sujet, traité, à plusieurs reprises, par fra Angelico, était une sorte d'écho lointain des prédications renommées de saint Vincent Ferrier, sur ce texte favori de l'un et de l'autre : *Timete Deum quia venit hora ejus*, etc. Aussi Baccio della Porta a-t-il placé parmi les saints qui entourent le Juge suprême le peintre qu'il regardait ici comme son modèle et son précurseur. Enfin cette peinture, outre son mérite intrinsèque, aurait dû avoir, aux yeux des hommes de cœur, la valeur d'un monument historique, pour avoir été interrompue par un tragique événement, non moins funeste à l'avenir de l'art qu'à celui de la liberté : car ce fut au milieu de ce travail que la mort du maître vint surprendre et paralyser le disciple, ce fut là que ce dernier voua son pinceau à une inaction qui, dans sa pensée, ne devait pas avoir de terme; et ce fut pour cela que Mariotto Albertinelli fut chargé de peindre la partie inférieure dont il reste à peine quelques vestiges.

Un autre ouvrage non moins intéressant et qui

se rattache au même souvenir, est le portrait de Savonarole, avec cette inscription dictée par un enthousiasme que rien ne devait ébranler : *Image de Jérôme de Ferrare, prophète envoyé de Dieu.* Ce précieux monument, après avoir appartenu à la famille du martyr, devint, dans le palais Salviati, l'objet d'un culte plus qu'historique, et passa ensuite dans le couvent des Dominicaines de Prato, où il contribua, plus qu'aucune autre relique, à entretenir le feu sacré longtemps après qu'il était éteint dans les autres maisons religieuses, de sorte que cette peinture, où l'inspiration du cœur se trouve combinée avec celle du génie, a eu le rare privilége d'être à la fois admirée comme œuvre d'art et vénérée comme image de dévotion (1).

Le jour où le couvent de Saint-Marc fut envahi par une bande de forcenés qui voulaient en finir avec Savonarole, il y eut un moment où l'Église offrit un spectacle plus affreux que tout ce qu'on avait pu voir dans des villes prises d'assaut. A travers la fumée de l'incendie et les nuages de poussière, on voyait les vainqueurs, ivres de rage et de sang, se ruer, avec une arme quelconque, sur une poignée de défenseurs retranchés dans le chœur, comme dans une dernière enceinte, et l'on entendait les cris des blessés et des mourants, mêlés aux vociférations et aux blasphèmes de ceux qui les égorgeaient. Ce fut au plus fort de cette scène épouvantable, sur ces dalles toutes ruisselantes du sang de ses amis, que Baccio della Porta,

(1) Ce portrait, tracé d'après le camée de Giovanni delle Corniole, après avoir échappé, comme par miracle, aux proscriptions du vandalisme révolutionnaire, est devenu heureusement la propriété d'un homme de goût, M. Rubieri, qui a écrit un opuscule très-intéressant sur le trésor possédé par lui.

dans un accès d'effroi dont il n'était pas maître, laissa tomber les armes de ses mains, et fit vœu de se consacrer à Dieu, sous l'habit de saint Dominique, s'il échappait à l'horrible tempête qui grondait autour de lui. En effet, deux ans après, quand l'orage avait eu le temps de se calmer, il commençait son noviciat dans un couvent de Prato et, l'année suivante, il faisait sa profession définitive dans celui de Saint-Marc sous le nom de fra Bartolommeo, mais avec la ferme résolution de renoncer à toutes les jouissances, même les plus permises, qui auraient pu le distraire de son deuil; et le bréviaire fut ainsi substitué au pinceau.

Pour le faire renoncer à cette détermination, qui affligeait également ses amis du dedans et du dehors, il ne fallut pas moins de six années de remontrances et de prières; ou plutôt il fallut que le nouveau prieur, Santi Pagnini, grand orientaliste et savant théologien, mais surtout homme de cœur et de goût, usât des droits que lui donnait son amitié encore plus que son autorité. Ce fut lui qui parvint enfin à réconcilier fra Bartolommeo avec la pratique de son art, en lui persuadant qu'il travaillerait ainsi à la gloire de Dieu encore plus qu'à la sienne.

La première épreuve à laquelle on mit son obéissance, était des plus délicates. Arrivé, après une longue désuétude, à un âge où les organes ont perdu leur souplesse, il se voyait installé dans le couvent de Saint-Marc, comme successeur de fra Angelico, et chargé de remplir, avec les produits de son pinceau, les vides que ce peintre incomparable, dont il vénérait plus que personne la mémoire et les œuvres, avait laissés dans la décoration du cloître. Pour remplir dignement cette tâche et toutes celles qui pourraient lui survenir, il crut qu'il devait s'assimiler, autant

qu'il était en lui, les progrès techniques que l'art avait faits depuis le commencement du siècle. Le moment ne pouvait pas être mieux choisi, ni les maîtres non plus; le grand événement du jour était l'exposition des deux fameux cartons de Léonard et de Michel-Ange, et fra Bartolommeo ne dut pas être le dernier à pressentir la révolution que ces deux productions allaient opérer dans la peinture. Il fut donc subjugué, comme la plupart de ses contemporains; mais il le fut bien plus par la grâce du premier que par la force du second, et il se mit à étudier, avec succès, sur les ouvrages de Léonard, cette magie du clair-obscur, qui leur donne tant de charme et de relief. Cette conquête était à peine achevée, quand un autre génie, destiné à disputer un jour la prééminence aux deux premiers, vint enchaîner, par des liens plus doux et plus forts, l'imagination et le cœur de fra Bartolommeo. C'était le jeune Raphaël, alors âgé de vingt-trois ans, qui venait peindre, pour Lorenzo Nasi, la Vierge au chardonneret, et pour la famille Taddei, cette ravissante Madone qu'on voit à la galerie du Belvédère (1506). C'était précisément à l'époque où l'artiste Dominicain venait enfin de se laisser vaincre par les instances de ses supérieurs et de ses amis.

Cette liaison, qui dura plus de deux ans, fut profitable à l'un et à l'autre, mais elle le fut surtout à fra Bartolommeo dont le pinceau avait parfois quelque chose de rude et d'anguleux, et qui n'avait pas encore compris le charme de ces lignes mollement onduleuses que les peintres ombriens savaient rendre si parlantes. Peu à peu ces aspérités s'adoucirent, et l'esprit de Raphaël pénétrant de plus en plus les productions de son ami, on vit ce dernier aspirer, aussi lui, à ce modelé des formes et à cette grâce du contour qui n'é-

taient pas les qualités dominantes de son école. Comme preuve du succès avec lequel il se les était appropriées, il suffirait de citer le magnifique tableau qui fait partie de la collection de Lord Cowper, dans son château de Panshanger, et qui participe à la fois des qualités de ses deux modèles; mais tout en reconnaissant l'importance de ce bel ouvrage, j'en attache une bien plus grande, pour l'influence qu'il s'agit de constater, aux dessins originaux qui se trouvent tant dans la collection des Uffizj que dans celles du Louvre et de Windsor. C'est là qu'il faut voir à quel point fra Bartolommeo fut le disciple de Raphaël; il y a des esquisses tellement gracieuses qu'on les croirait faites sous l'inspiration la plus immédiate de ce dernier, c'est-à-dire sur des modèles sortis de sa main; et ce qui fait ressortir plus vivement encore les avantages que l'artiste florentin retira de cette liaison, c'est le contraste du style suave et moelleux adopté par lui pendant qu'elle dura, avec celui des tableaux et des dessins qui appartiennent à d'autres époques de sa carrière.

A peine une année s'était écoulée depuis le départ de Raphaël pour Rome, qu'un voyage que fra Bartolommeo fit à Venise, vint ouvrir un champ nouveau à ses observations. C'était une nouveauté, non-seulement pour lui, mais pour l'École florentine tout entière, qui jusque-là n'avait eu de relations qu'avec l'école Ombrienne. On ne pouvait mieux choisir ni le peintre ni le temps. C'était l'époque où Giorgione, le plus grand coloriste de l'école Vénitienne, lui faisait subir une transformation que nous aurons occasion d'apprécier ailleurs; et le peintre, qui voyait ses œuvres pour la première fois, doué lui-même de qualités analogues, n'était pas moins sensible à l'harmonie des couleurs qu'à l'harmonie des sons. Il revint donc

dans sa patrie avec un élément de succès de plus, qui, en se combinant avec sa science du clair-obscur et les inspirations puisées dans le commerce de Raphaël, semblaient devoir lui assurer la prééminence sur tous les artistes florentins.

Il est curieux de suivre les diverses phases de son talent, sous ces diverses influences auxquelles se joignit plus tard celle de Michel-Ange. Sous le rapport du sentiment et du mérite poétique proprement dit, jamais il ne parvint à surpasser certains ouvrages de sa première manière, comme la fresque du Jugement dernier et celle du Christ à Emmaüs, qu'on voit au-dessus de la porte du petit réfectoire, dans le couvent de Saint-Marc. Jamais il n'a donné à la tête de l'Homme-Dieu un caractère qui exprime si bien sa double nature, et les lignes du profil sont dessinées avec une finesse et une pureté qui rappellent certaines esquisses de Léonard. Ces qualités se trouvent presque au même degré dans les deux disciples, qui sont, à la vérité, les portraits des deux amis les plus chers que l'artiste eût dans son couvent (1).

Vers la même époque, ou peu de temps après, il peignit, pour Bernardo del Bianco, dans l'église de la Badia, le tableau de l'apparition de la Vierge à saint Bernard, qui est évidemment le portrait du donataire lui-même, et ce portrait seul suffirait pour donner de l'importance à cette œuvre, dans laquelle il faut voir un hommage de dévotion plutôt qu'une prétention d'amour-propre. Pour admettre cette interprétation, il n'y a qu'à regarder la pose si éloquente de cette

(1) L'un est le Prieur Pagnini, dont nous avons déjà parlé; l'autre est le P Nicolas Schomberg, qui lui succéda en 1506, partit pour Rome en 1507, et fut promu plus tard au cardinalat.

figure agenouillée, l'adoration qui respire dans tous les traits et surtout l'intense expression des yeux, noyés, pour ainsi dire, dans l'extase.

A travers les dégâts qui ont rendu presque méconnaissable l'image de la Vierge, on y reconnaît le type de prédilection qui se retrouve dans tant d'autres compositions de fra Bartolommeo et auquel il resta fidèle jusqu'à la fin. Cette fidélité, qui tenait sans doute à des souvenirs de famille, entrava les progrès qu'il aurait pu faire dans cette direction, et rendit presque impossible tout essor de son imagination vers les régions de l'idéal. Les œuvres dans lesquelles son impuissance, à cet égard, se fit le moins sentir, furent celles qu'il exécuta, soit pendant sa liaison avec Raphaël, soit pendant les années qui suivirent immédiatement son départ. Ce fut alors qu'il dut peindre, dans l'église des Dominicains à Pistoia, ce charmant tableau de la Vierge avec l'Enfant-Jésus, où il s'est montré presque l'égal de celui dont il subissait l'heureuse influence. Malheureusement cette influence, très-visible dans un grand nombre de dessins de fra Bartolommeo, comme on peut le voir tant dans la collection du Louvre que dans celle de Florence, lui faisait souvent défaut quand il avait le pinceau à la main, surtout en ce qui concerne le choix des types

Celle de ses œuvres peintes où il se rapproche le plus du style de Raphaël, est le fameux tableau de la cathédrale de Lucques, qui laisse à peine quelque chose à désirer soit pour la noblesse des formes, soit pour la grâce et la pureté du contour, sans parler du coloris qui soutiendrait facilement la comparaison avec ce qu'il y a de plus universellement admiré dans l'école Vénitienne ou Lombarde. A l'exception du saint Étienne

dont la pose n'est pas heureuse, mais dont le profil est d'une finesse exquise, toutes les figures de ce tableau sont d'une rare perfection ; celle de saint Jean-Baptiste, admirable de caractère et d'expression, ne l'est pas moins sous le rapport du modelé des membres et du clair-obscur, comme si le peintre avait voulu combiner, dans ce chef-d'œuvre, l'imitation de ses deux modèles de prédilection. Cette combinaison se remarque également dans les anges qui, sans être des créations aussi idéales que ceux de fra Angelico, offrent tant de grâce dans les mouvements et tant de beauté enfantine dans les formes, qu'ils sont en parfaite harmonie avec le reste de la composition. La Vierge elle-même, ordinairement si prosaïque dans les ouvrages de fra Bartolommeo, se rapproche beaucoup plus des types de l'école Ombrienne, et l'Enfant-Jésus trahit un effort non moins heureux pour s'élever au-dessus du naturalisme florentin. On peut dire que cette production forme comme le point culminant de la carrière de l'artiste, à moins qu'on ne veuille être de l'avis de ceux qui donnent la préférence à un autre tableau qu'il peignit, peu de temps avant (1508), pour les Dominicains de la même ville, ou plutôt pour ceux de Murano, qui n'en avaient pas voulu ; car ceci se passait immédiatement après son retour de Venise.

Le tableau dont je veux parler est celui qui se trouve dans l'église de San-Romano, et qui représente le Père éternel bénissant sainte Catherine de Sienne et sainte Marie-Madeleine, ravies en extase au pied de la croix. C'était un sujet éminemment mystique, et le peintre qui avait à le traiter, le comprenait si bien, qu'il a mis dans la main d'un des anges de la partie supérieure, une cédule portant cette inscription explitive : *Divinus amor extasim facit.* Le problème était

nettement posé; il s'agissait d'une œuvre qui pût aider à l'élan des âmes contemplatives, et l'on voit que fra Bartolommeo s'était vivement pénétré de l'importance de cette destination. Outre les inspirations qui lui venaient du même sujet, il avait celles de l'amitié, besoin impérieux de sa nature aimante et expansive. Depuis qu'il n'avait plus Raphaël, il s'était attaché plus que jamais à ce P. Pagnini, naguère Prieur de Saint-Marc et maintenant Prieur des Dominicains de San-Romano, ce qui explique le zèle avec lequel il travaillait à la décoration de leur église. L'absence de cet ami était une privation dont son génie se ressentait aussi bien que son cœur, et l'on savait profiter de ces intervalles, pour tendre des piéges à sa bonne foi. Alors reparaissait son ancien associé, le crapuleux Albertinelli, qu'il n'eut jamais le courage d'éconduire et vis-à-vis duquel il poussa la faiblesse jusqu'à conclure, en 1509, un pacte d'association dont les conditions semblent supposer l'entente la plus cordiale entre les deux parties contractantes.

Le P. Pagnini redevint, en 1511, Prieur de Saint-Marc, à Florence, et, dès le 5 janvier suivant, la société entre les deux collaborateurs était dissoute, et l'on vit bientôt lequel des deux avait le plus gagné à cette séparation.

Ce fut sans doute vers cette époque que, reprenant sa tâche de continuateur de fra Angelico, il se mit à décorer l'église et le couvent des peintures, qui depuis ont été presque toutes arbitrairement dispersées dans les galeries de Florence. Alors furent exécutés le tableau grandiose qu'on voit au palais Pitti, et la figure encore plus grandiose de saint Vincent Ferrier, qui faisait jadis un si bel effet au-dessus de la porte de la sacristie. C'est sans contredit l'œuvre la plus impo-

sante qui soit sortie du pinceau de fra Bartolommeo, celle qui saisit le plus fortement le spectateur. Bien qu'on y reconnût le portrait d'un célèbre prédicateur du temps, il était impossible de n'y pas voir une commémoration déguisée de Savonarole, une protestation presque hardie contre ceux qui voulaient bannir son souvenir et son image de tous les cœurs et de tous les lieux. C'était le même geste, le même regard et presque les mêmes traits ; car la ressemblance est poussée aussi loin qu'elle pouvait l'être, sans compromettre l'artiste et ses patrons (1), et le mouvement rappelle certains portraits de Giorgione dans lesquels la fougue intérieure se trahit par l'éclair du regard ou par la contraction d'un muscle.

L'influence du grand peintre vénitien se fait encore sentir, mais d'une manière moins heureuse, dans le tableau du palais Pitti ; l'artiste, en y faisant dominer trop exclusivement les attitudes résolues et les mouvements énergiques, non-seulement a dépassé son but, mais a compromis l'harmonie qui doit exister entre le sujet principal et les figures accessoires. Or, ici le sujet principal était le mariage mystique de sainte Catherine, et l'on ne comprend pas pourquoi fra Bartolommeo y fait assister saint Barthélemy avec ce geste et ce regard farouches qui font prendre le couteau qu'il tient à la main, pour l'instrument du supplice d'autrui plutôt que du sien. La pose du saint George, qui lui sert de pendant, est moins héroïque que raide, et l'on voit à la tournure de ce personnage qui est évidemment un portrait, que c'est accidentellement qu'il est revêtu d'une armure. C'est une imitation de Giorgione, mais une imitation malheureuse. Les autres

(1) Ce prédicateur Dominicain était le P. Tomaso Cajani, et son portrait se trouve répété dans le grand tableau du palais Pitti.

saints qui entourent le trône de la Vierge sont mieux caractérisés, particulièrement les trois grandes gloires de l'Ordre, et la forte accentuation qu'on remarque dans une de ces têtes, ne messied pas à saint Thomas d'Aquin. Ce qui messied le plus dans cette composition où il y a tant de parties admirables, c'est sainte Catherine elle-même en qui la beauté et la sainteté auraient dû être combinées de manière à répondre plus ou moins à un certain idéal traditionnel Soit que l'imagination du peintre ait été en défaut, soit qu'un type déterminé lui ait été imposé par une convenance quelconque, il est certain que cette figure est une des plus prosaïques qu'il ait jamais tracées. Si quelque chose pouvait racheter cette faiblesse, ce serait la beauté merveilleuse des deux anges assis au pied du trône et préludant, par des accords sur leurs instruments respectifs, au céleste concert par lequel ils vont célébrer ces mystiques fiançailles. Ici l'expression, le dessin et même le coloris sont d'une perfection qui ne laisse rien à désirer, ce qu'on ne peut dire ni de l'Enfant-Jésus, ni des anges, d'ailleurs si gracieux et si bien balancés, dont les formes se perdent dans les ombres noirâtres du tableau.

En face de l'autel où était exposé celui-ci, on avait construit un autre autel, orné d'un autre tableau dont le sujet devait être la glorification de sainte Catherine d'Alexandrie, comme le sujet de l'autre était la glorification de sainte Catherine de Sienne. On a quelque peine à comprendre qu'un artiste Dominicain ait été mieux inspiré pour la première de ces tâches que pour la seconde ; à moins qu'on ne veuille admettre, ce qui est très-vraisemblable, que son opinion sur le mérite respectif de ces deux compositions, était précisément l'inverse de la nôtre ; d'où il faudrait conclure que ce

ne fut pas l'inspiration qui lui manqua, mais qu'en voulant agrandir sa manière et renforcer les ombres pour donner plus de relief à ses figures, il sacrifia un peu trop la grâce à l'effet, par déférence pour le goût dominant. Aussi les suffrages de ses contemporains ne lui firent pas défaut; et Pierre de Cortone, l'oracle de son siècle, du moins pour les Florentins, disait que le mariage de sainte Catherine était le plus beau tableau qu'il y eût à Florence. Il est vrai qu'il regardait celui qui lui servait de pendant, non pas comme une imitation, mais comme une production de Raphaël lui-même, éloge exagéré, sans doute, mais qui n'était pas entièrement dénué de fondement.

Si l'ouvrage en question, le seul qui soit resté dans l'église, jadis si riche de Saint-Marc, avait conservé sa fraîcheur primitive, ou si seulement la pureté des lignes n'avait pas été compromise par la retouche et par l'altération des couleurs, on passerait moins dédaigneusement devant lui. On admirerait davantage et la pureté de profil des deux saintes, et le caractère si ascétique de saint Jean-Baptiste, et la beauté de l'Enfant-Jésus qu'on dirait avoir été peint d'après un modèle fourni par Raphaël. Après tout, l'influence de cet ami, même absent, était la plus persistante de toutes, parce qu'elle était la seule qui intéressât à la fois son cœur et son imagination. De là des retours fréquents au style simple, suave et essentiellement classique qu'il avait appris de lui, et qui était plus en rapport avec ses tendances naturelles que le style grandiose de Giorgone ou de Michel-Ange.

Il y eut une époque, dans la vie de fra Bartolommeo, plus remarquable que toutes les autres, par la perfection relative des œuvres qu'il produisit. C'était de 1511 à 1512, ce qui correspond à sa rupture définitive

avec Mariotto Albertinelli et au retour du P. Pagnini dans le couvent de Saint-Marc, toujours en qualité de prieur. A cette époque appartiennent, outre le second tableau d'autel dont nous venons de parler, celui du Louvre, d'une grande finesse d'exécution et parfaitement conservé, celui de l'église de San-Spirito, à Sienne (1), celui de l'église de Sainte-Catherine, à Pise (2), et probablement l'Assomption qui est au Musée de Berlin. Enfin ce fut alors qu'il acheva ce magnifique carton de la galerie des Uffizj auquel il ne manque que le charme du coloris, pour être regardé comme le chef-d'œuvre de l'artiste. Tel qu'il est, on peut le regarder comme son chef-d'œuvre au point de vue de la double inspiration religieuse et patriotique ; et même, sous ce dernier rapport, c'est un des plus précieux monuments que nous ait laissés l'école Florentine, avant d'entrer dans sa période de décadence. Dans l'intention de celui qui commandait ce tableau, comme dans l'intention de celui qui l'exécutait, c'était une sorte de consécration du régime républicain, tel que l'avait compris le Gonfalonier Soderini qui avait formulé son manifeste en proclamant le Christ roi de Florence, par un de ces élans d'enthousiasme avec lesquels Savonarole avait familiarisé les Florentins. Soderini, homme de goût et de cœur, et non moins ardent dans son patriotisme que dans sa foi, aurait fait beaucoup plus pour la grandeur et la prospérité de sa patrie, s'il n'avait été sans cesse harcelé par les intrigues des Médicis, au dehors et au dedans. C'était

(1) Les deux figures si charmantes de sainte Catherine et de sainte Marie Madeleine, qu'on voit à l'Académie des Beaux-Arts, faisaient partie de ce tableau.

(2) Il y est encore, mais beaucoup moins bien conservé que le précédent.

grâce à son clairvoyant patronage, que Michel-Ange et Léonard avaient été appelés à peindre, dans la salle du grand Conseil, les deux fresques dont il ne leur fut donné d'achever que les cartons. Voyant cet espoir déçu, le Gonfalonier chargea fra Bartolommeo d'exécuter une grande composition, dans laquelle seraient réunis tous les saints protecteurs de la ville de Florence; c'est-à-dire une composition à laquelle le malheur des temps donnait la signification d'un tableau votif. Cela seul aurait pu être la source des plus belles inspirations, indépendamment des souvenirs et des noms que rappelait le lieu qu'il s'agissait de décorer (1); mais, sur ces entrefaites, la République vint à mourir, et le pinceau tomba des mains de l'artiste découragé. Voilà pourquoi il n'a laissé qu'une œuvre incomplète, du moins pour ceux qui ne sont frappés que de ce qui lui manque. Les autres la contempleront d'abord avec l'intérêt qui s'attache à ces poèmes inachevés, dont la composition fut interrompue par l'appel du geôlier ou par la sommation du bourreau; puis ils l'étudieront dans tous ses détails, pour en apprécier toutes les beautés, et cette appréciation sera d'autant plus complète, qu'on se sera mieux pénétré de l'idée dominante et des circonstances accessoires qui la renforcent. Ce n'est pas contre un ennemi abstrait que l'intercession des puissances célestes est invoquée, et ce n'est point par un caprice du peintre ou de son patron que, dans le groupe formé par les figures centrales, sainte Anne attire plus les regards que la sainte Vierge, non-seulement à cause de la place plus éminente qui lui est assignée, mais

(1) Ce lieu était la salle du grand Conseil, construit sur les dessins de Cronaca, par l'avis de Savonarole.

aussi à cause de l'intensité de sa prière vers le ciel, et même à cause de sa beauté, qui surpasse de beaucoup celle de la plupart des Madones peintes par fra Bartolommeo. L'artiste républicain avait ses raisons pour en agir ainsi. Ce 26 juillet 1343, jour de la fête de sainte Anne, elle avait été saluée comme libératrice de la patrie. parce que, ce jour-là, on avait mis fin, par l'insurrection, à l odieuse tyrannie du duc d'Athènes, et depuis lors, le souvenir de son intercession efficace pour la liberté florentine, souvenir consacré par l'oratoire d'Or-San Michele, ne s'était jamais effacé du cœur des citoyens. A leurs yeux, cette victoire était plus importante que celle de Campaldino, remportée le jour de saint Barnabé, ou que celle de 1364 sur les Pisans, attribuée, pour la même raison, à la protection de saint Victor, ou que la défaite du Goth Radagaise, attribuée par la tradition populaire à sainte Reparata. Tout ce patronage céleste figure dans le tableau avec d'autres saints, parmi lesquels on distingue saint Jean-Baptiste et saint Jean-Gualbert, admirable d'attitude et d'expression, et saint Antonin, le père des pauvres de son vivant et après sa mort, lequel est représenté sous les traits et le costume de fra Bartolommeo, en guise d'hommage sympathique à sa mémoire.

Entre cet ouvrage de circonstance et le voyage de Rome, je crois qu'il faut placer deux compositions qui furent fort admirées de son temps, et qui paraissent avoir été achevées ou du moins coloriées, l'une et l'autre, par Bugiardini, devenu le successeur peu expéditif d Albertinelli, dans cet emploi subalterne ; je veux parler de l'enlèvement de Dina, que Michel-Ange lui-même, d'après un témoignage contemporain, ne pouvait se lasser d'admirer (1), et de la

(1) Gaye, *Carteggio inedito*, vol. II, p 231..

magnifique déposition de croix, qu'on voit au palais Pitti.

Ce n'est pas à tort qu'on regarde ce dernier tableau comme un des chefs-d'œuvre de l'artiste. Tout en s'inspirant de celui dans lequel fra Angelico a traité si pathétiquement le même sujet, il a su joindre l'originalité à la profondeur de sentiment, et il a modifié, avec un goût exquis, dans la Vierge et dans la Madeleine, l'expression de la douleur dont leur âme est transpercée. Le nu, dans le corps du Christ, est traité sans ostentation anatomique, mais avec assez de science pour imposer silence aux détracteurs systématiques de l'artiste. L'ordonnance, le dessin, la couleur, l'accentuation générale et particulière, tout est calculé pour satisfaire et pour émouvoir. Il n'y a de restrictions à faire que pour la tête de saint Jean, qui ne présente ni la même finesse de touche ni la même élégance de formes, et qu'on peut, sans injustice, attribuer au pinceau plus lourd de Bugiardini.

Jusqu'à présent, fra Bartolommeo avait subi successivement l'influence de Léonard; celle de Raphaël et celle de Giorgione, travaillant, avec plus ou moins de succès, à s'approprier les qualités distinctives de chacun de ces trois grands maîtres. Il lui restait à tenter une dernière expérience, la plus hasardeuse de toutes, en allant voir les prodiges qu'opéraient à Rome le pinceau et le ciseau de Michel-Ange. Il entreprit donc ce pèlerinage en 1514, et, après avoir peint pour les Dominicains de Viterbe une apparition du Christ à la Madeleine, avec un autre tableau inachevé (1), il se trouva enfin au milieu de toutes ces récentes merveilles

(1) Ce tableau représentait la Vierge entourée des principaux saints de l'Ordre de Saint-Dominique. P. Marchese. *Memorie*, etc. l III, ch. 6.

qui avaient fait tourner des têtes plus fortes que la sienne. Celle même de son ami Raphaël n'y avait pas tenu, et les peintures grandioses de la chambre de l'Héliodore lui prouvèrent qu'il avait capitulé devant son rival. Que cette capitulation fût volontaire, ou qu'elle fût imposée par l'opinion publique qui, si l'on en croit un contemporain, ne pardonnait pas à Bembo d'avoir placé Raphaël et Michel-Ange sur la même ligne (1), il était difficile qu'une imagination aussi mobile et aussi peu capable de réaction que l'était celle de fra Bartolommeo, ne fût pas ébranlée par cette imposante unanimité de suffrages. D'ailleurs, sa modestie jointe à ses habitudes éclectiques et à sa facilité d'assimilation, le réconciliait sans peine avec cette révolution, dans laquelle de plus clairvoyants que lui n'apercevaient qu'un symptôme de progrès indéfini. Il se lança donc, lui aussi, dans cette voie nouvelle, et les deux figures de saint Pierre et de saint Paul, qu'on voit encore aujourd'hui dans le palais du Quirinal, furent le produit du premier accès d'émulation que lui donnèrent la vue des fresques de la chapelle Sixtine et l'enthousiasme universel dont elles étaient l'objet. Assurément on ne peut pas dire qu'il ait égalé son modèle ; mais quiconque aura comparé ces deux apôtres et particulièrement saint Paul, avec le prophète Isaïe que Raphaël, par un motif du même genre, peignit dans l'église de Saint-Augustin, sera obligé de convenir que, sous le rapport de la force et de la grandeur, fra Bartolommeo s'est montré supérieur à son ami (2).

Au reste, ces qualités, qui étaient constitutives chez

(1) Lodovico Dolce, *Dialogo.*

(2) Les deux cartons originaux sont conservés à Florence, dans l'Académie des Beaux-Arts.

Michel-Ange, étaient dans son imitateur, purement artificielles, et l'histoire de sa vie nous le montre toujours impuissant à lutter contre les obstacles que lui suscitaient les événements ou les volontés étrangères. Faible devant l'ennemi, le jour où il fallut combattre, il le fut encore davantage dans ses relations avec ses amis. Non-seulement il se laissa dominer par Albertinelli, non-seulement il toléra ses vices et sa haine contre Savonarole, mais il le chargea de l'éducation de son jeune frère, mettant à la merci d'un homme sans scrupule et sans frein les mœurs et l'héritage d'un pauvre orphelin qui n'avait pas d'autre protecteur (1). Nous l'avons vu, à plusieurs reprises, l'associer à ses travaux et à ses profits, puis rompre cette association, pour la renouer ensuite, sans qu'il pût jamais trouver en lui-même l'énergie nécessaire pour se débarrasser définitivement d'un tel joug.

Une aventure l'attendait à Rome, qui mit encore plus en évidence la timidité de son caractère. Le premier patron qui s'offrit à lui fut un certain Mariano Fetti, ancien frère convers du couvent de Saint-Marc, qui avait pris l'habit des mains mêmes de Savonarole, en 1495, et qui, pour se laver de cette souillure, avait joint à sa qualité de transfuge celle d'adulateur servile auprès des Médicis. Léon X, qui avait goûté la tournure joviale de son esprit, ne fut pas plutôt monté sur le trône pontifical, qu'il le fit venir à sa cour, pour y remplir la seule charge à laquelle il fût propre, c'est-à-dire pour égayer l'hôte et ses convives par ses propos

(1) On peut voir dans le P. Marchese, livre III, chap. 3, les incroyables dispositions de ce contrat. Les suites de cette imprudente confiance furent telles qu'on pouvait les attendre, et, à dater de cette époque, il n'est plus question de ce jeune frère dans l'histoire de fra Bartolommeo.

joyeux et par des bouffonneries qui n'étaient pas toujours du meilleur goût. Le nouveau pontife, qui aimait à détendre les ressorts de son esprit, se garda bien de laisser de pareils services sans récompense, et le favori, que ne gênait plus son costume de Dominicain, obtint de son bienfaiteur, d'abord le prieuré de Saint-Sylvestre, sur le Quirinal, ensuite l'office très-lucratif des Bulles, resté vacant depuis la mort de Bramante.

Ce fut entre les mains de ce personnage moitié bouffon, moitié renégat, que fra Bartolommeo tomba tout d'abord. Ce fut à ce honteux patronage qu'il se résigna, lui qui avait été l'ami de cœur de Raphaël et dont les œuvres pouvaient presque rivaliser avec les siennes. La tâche n'était pas ingrate en elle-même, puisqu'il s'agissait de peindre, dans Rome, les images des deux grands apôtres qui l'avaient conquise à la foi chrétienne. C'est cette idée de conquérants spirituels, qu a obsédé et exalté son imagination, pendant qu'il traçait, dans un style tout nouveau pour lui, ces deux figures grandioses et particulièrement celle de saint Paul, qui se prêtait mieux à ce genre d'évolution (1). Soit honte, soit dégoût, soit disposition maladive qui ne fit que s'aggraver dans la suite, il partit, laissant à son ami le soin de finir la figure de saint Pierre, et sans que Léon X eût daigné abaisser sur lui un de ces regards vivifiants qui, au dire de ses panégyristes, avaient la vertu de faire éclore des chefs-d'œuvre.

Fra Bartolommeo revint donc à Florence avec cette fatale conviction, qui lui était déjà entrée une fois dans l'esprit, savoir, que pour être à la hauteur de son siècle, il fallait agrandir sa manière. Plus il se lançait dans cette voie périlleuse, plus il était applaudi ; et ces

(1) Ces deux tableaux se trouvent maintenant dans le palais du Quirinal.

applaudissements ne venaient pas seulement du dehors; dans l'enceinte même de son couvent, berceau des traditions les plus pures, les idées nouvelles avaient beaucoup plus de partisans que d'adversaires. Aussi son retour fut-il signalé par la production de plusieurs ouvrages que leur conformité au goût dominant fit longtemps regarder comme ses chefs-d'œuvre, et qui étaient destinés à achever la décoration de l'église de Saint-Marc, nouvellement reconstruite. Ils étaient aussi destinés à réfuter ses envieux qui l'accusaient de n'avoir jamais pu tracer un dessin vraiment grandiose, et de cacher, sous les plis artificiels de ses draperies, son impuissance à peindre le nu.

Alors parurent, en réponse à ce double défi, cette fière et colossale figure de saint Marc, du palais Pitti, et le malencontreux saint Sébastien, qui fut envoyé plus tard au roi de France (1), après que des expériences décisives, faites sur des âmes candides et pénitentes, eurent constaté les inconvénients que ce genre de distraction avait pour elles. On ne pouvait donc plus douter de son aptitude à traiter des nudités quelconques, pourvu qu'elles n'offrissent rien, dans l'expression ou dans l'attitude, qui répugnât à la chasteté de son imagination. Quant à saint Marc, dont on a tant loué la forte accentuation ainsi que les lignes à la fois hardies et harmonieuses, il faut remarquer qu'il n'est plus à son point de vue, depuis qu'on la fait descendre de la place qu'il occupait jadis au dessus de la porte du chœur, et je crois que c'est à ce déplacement qu'il faut attribuer, en partie, l'impression désagréable que produisent, en dépit de tant d'éloges traditionnels, une certaine exagération dans le mouvement et une

(1) Ce tableau, qui disparut à l'époque de la révolution, se trouve maintenant dans la ville de Toulouse.

certaine dureté dans les traits. Ces défauts devaient être considérablement adoucis par la distance; mais ils n'en étaient pas moins des défauts, et le style qui convenait à un prophète comme Daniel ou à un apôtre comme saint Paul, ne pouvait convenir à un pacifique évangéliste comme saint Marc, à moins qu'on ne veuille se méprendre sur la signification du lion qui lui sert d'attribut.

Un autre tableau plus important de la même galerie, composé de deux grandes figures latérales pour représenter l'ancienne loi (1), et de cinq figures centrales, pour représenter la loi nouvelle, appartient également à la dernière manière de l'artiste. Son talent, comme coloriste et comme dessinateur, s'y montre dans toute sa richesse et dans toute sa puissance, et les deux figures de prophètes, Job et Isaïe, ne seraient pas indignes d'être placées à côté de certaines créations du génie de Michel-Ange. Dans la partie centrale, le Christ, posé en triomphateur sur son tombeau, avec un geste et un mouvement qui expriment admirablement son triomphe, est dessiné avec une verve ou plutôt avec un élan qui semble inspiré par le sujet même; mais outre que le type n'en est pas heureux(2), non plus que le costume, on ne voit pas assez clairement comment il est mis en rapport avec les emblèmes placés au dessous de lui, et avec les quatre Évangélistes, qui sont là comme des figures de remplissage, sans aucune trace d'inspiration, et n'ayant rien dans leur physionomie qui puisse faire deviner leur rôle et

(1) Ce tableau était jadis dans l'église de l'Annonciation. On a eu l'idée bizarre de le diviser en deux, et d'en placer une moitié dans le palais Pitti, et l'autre dans la galerie des Uffizj.

(2) Ce type du Christ est beaucoup plus satisfaisant dans le dessin original qui est à la galerie des Uffizj.

leurs caractères respectifs. Cette remarque s'applique surtout à la tête de saint Jean, qui aurait dû être la plus belle, et qui est, au contraire, la plus insignifiante de toutes.

C'est que la nouvelle voie dans laquelle fra Bartolommeo s'était engagé, par déférence pour le goût dominant, l'éloignait de l'idéal, au lieu de l'en rapprocher, et le condamnait d'avance à perdre du côté de la suavité, de la grâce et de la pureté des formes ce qu'il gagnerait du côté de la science et de la grandeur. Mais comment résister à l'entraînement universel qui lui imposait, à lui et aux autres, cette transformation qu'on exprimait par ces paroles sacramentelles : agrandir sa manière. Souvent c'étaient les ordres religieux qui étaient à la tête du mouvement. La contagion avait gagné les Dominicains eux-mêmes, et jamais on ne les avait vus si fiers de leur grand artiste, ni si empressés à se procurer des produits de son pinceau. Toutes les maisons qu'ils avaient en Toscane réclamèrent de lui, l'une après l'autre, ce tribut, qui épuisait de plus en plus ses forces. Mais le couvent privilégié fut encore celui de San-Romano, à Lucques, et il le fut pour la même raison qu'autrefois, c'est-à-dire que le P. Pagnini, en qui les progrès de l'âge n'avaient fait que redoubler les attraits de l'affection et de la sainteté, en était redevenu Prieur, et pouvait offrir encore une fois à son ami un supplément d'inspirations pour sa tâche. De cette double attraction, celle de la personne et celle du lieu, naquit le fameux tableau regardé par les uns comme le chef-d'œuvre de sa troisième manière, par les autres comme le chef-d'œuvre de toute sa vie, et auquel Canova ne trouvait à comparer que l'Assomption du Titien.

Quoique ce jugement soit une preuve de plus de

l'incompétence de ce sculpteur en dehors des limites de son art, cependant on comprend que l'ouvrage dont il s'agit ait fait sur lui, comme sur tant d'autres, à première vue, une de ces impressions qui ne peuvent se traduire que par une formule exagérée. Rien ne saurait être plus imposant que cette composition, dans son ensemble, et l'expression de la Vierge ainsi que son mouvement vers son divin Fils, pour lui recommander le peuple Lucquois, réfugié sous les plis de son manteau, ne laisse absolument rien à désirer. Il est vrai que l'idée n'était pas neuve et que Domenico di Bartolo, l'un des premiers peintres de son temps, ayant à traiter le même sujet, avait laissé, dans le grand hôpital de Sienne, une grande fresque regardée comme son chef-d'œuvre et dont on voit que fra Bartolommeo s'est inspiré; mais cette inspiration n'ôte rien à ce dernier de son mérite, je ne dis pas seulement comme coloriste et comme dessinateur de premier ordre, mais aussi comme savant ordonnateur des diverses parties d'un grand tout, et surtout comme interprète sympathique de la piété populaire, dont les manifestations n'ont jamais été rendues ni avec plus de naïveté ni avec plus d'intensité. Ici le naturalisme était dans son droit, et l'artiste n'a nul besoin de se faire absoudre des trente-six portraits de tout âge et de tout sexe, répartis et groupés à droite et à gauche, avec une habileté parfaitement dissimulée et bien rarement surpassée ; plusieurs de ces portraits sont des chefs-d'œuvre dans leur genre, et il est impossible de ne pas distinguer, au milieu de la foule, le beau profil du donataire à qui saint Dominique montre du doigt la mère de miséricorde. Sur le premier plan, on voit les trois générations d'une même famille, l'aïeule, la mère et le petit-fils, ce dernier dégagé de ses langes,

pour fournir à l'artiste l'occasion de montrer sa science anatomique, qu'il appliquait plus volontiers aux enfants en très-bas âge, dont il aimait un peu trop à reproduire les formes dans ses anges ; mais il faut avouer qu'il les reproduisait avec un charme ineffable, comme on peut le voir dans la partie supérieure du tableau qui nous occupe, et dans lequel on ne se lasse pas d'admirer la grâce de leurs mouvements et le modelé de leurs petits membres. Malheureusement l'admiration ne va pas en croissant, quand on élève les yeux jusqu'à la demi-figure du Christ, qui est comme la clef de voûte de toute la composition, et qui n'offre ici qu'un type vulgaire, dont la vulgarité est rendue plus choquante par une malencontreuse imitation de la chevelure du jupiter Olympien.

Je ne m'arrêterai pas à décrire les divers ouvrages que fra Bartolommeo exécuta vers la même époque (1515) pour les couvents de son Ordre, et qui ont été, pour la plupart, dispersés, ou négligés, ou grossièrement restaurés. Ce fut alors qu'il peignit, pour les Dominicains de Pistoia, cette gracieuse Madone qu'on voit encore aujourd'hui dans leur église, et qui n'y a été transportée, du cloître où elle était jadis, qu'au prix d'irréparables dégâts. Il fut plus généreux envers Prato qui était pour lui comme sa ville natale, son humble village de Savignano n'en étant éloigné que de quelques milles. Il faut donc regarder comme une œuvre à la fois pieuse et patriotique, un certain tableau de l'Assomption qui, après la suppression de l'église où il était exposé, fut vendu, pour six écus de Toscane, par le commissaire du grand-duc Léopold, puis racheté 3,000 écus par Pie VI, pour être encore revendu à des spéculateurs étrangers, par suite des dilapidations auxquelles donna lieu l'invasion des États Pon-

tificaux. Il avait déjà traité le même sujet, mais avec beaucoup moins de verve, plusieurs années auparavant, quand il se servait de Mariotto Albertinelli, non-seulement comme coloriste, mais aussi comme collaborateur pour l'ensemble de ses compositions. L'Assomption, qui est au musée de Berlin, est un des fruits très-rares de cette collaboration, et, ce qui est plus rare encore, c'est que la partie supérieure, attribuée à fra Bartolommeo et représentant la Vierge entourée d'Anges, est traitée avec moins de vigueur que la partie inférieure dans laquelle on est convenu de voir l'ouvrage de Mariotto Albertinelli. Ce n'est donc pas là qu'il faut chercher le chef-d'œuvre qu'il exécuta, en 1515, pour la ville de Prato.

A cette même année (1515) appartient la salutation angélique, qui se trouve dans le musée du Louvre, et qui fait regretter qu'il n'ait pas exécuté un plus grand nombre de compositions dans le même style et d'après les mêmes inspirations, car c'est une de ses œuvres les plus correctes et les plus pures. La Vierge, au lieu d'être à genoux et recueillie, est assise sur un trône en forme de niche, où elle reçoit les hommages de plusieurs saints, au moment même où lui apparaît l'Ange Gabriel, avec une branche de lis à la main. Ici la date est d'autant plus précieuse, qu'elle coïncide avec l'offre que François I[er] fit à fra Bartolommeo, de le prendre à son service, offre qu'il aurait peut-être acceptée (1), si un si long voyage n'avait pas été au-dessus de ses forces; car elles étaient sourdement minées par le mal dont il avait apporté le germe de Rome et qui devait bientôt le faire descendre dans la tombe. Quand il était trop obsédé par le pressentiment

(1) Voir les mémoires des artistes Dominicains; par le P. Marchese, vol. I, p. 115, 2[e] édition.

de sa mort prochaine, il allait respirer un air plus pur à Pian di Mugnone, près de Florence ; non que cette pensée lui fût importune, mais parce que là il pouvait, plus librement qu'ailleurs, mêler au travail des mains la contemplation de sa fin dernière, comme cela est attesté par les paroles expresses quoiqu'un peu obscures de Vasari. Ce fut là qu'il alla passer l'automne de cette année 1515, l'une des plus fertiles de toute sa carrière ; et cependant il n'y cherchait pas le repos ; car non-seulement il y exécutait plusieurs peintures à fresque, mais il préparait les ouvrages importants qui devaient paraître l'année suivante, savoir, le grand tableau de l'Assomption pour la ville de Prato, et celui de la Présentation de Notre-Seigneur pour son cher couvent de Saint-Marc. Ce dernier est regardé, à juste titre, comme un de ses plus beaux chefs-d'œuvre, et cette qualification, non usurpée, rend encore plus odieux l'acte de confiscation mal déguisée, par lequel Léopold le fit passer, de la chapelle du noviciat, dans la galerie impériale de Vienne, où il se trouve encore aujourd'hui.

Assurément cette composition n'est pas irréprochable, et elle l'est d'autant moins que la figure centrale, celle du grand-prêtre, qui joue ici le principal rôle, n'a rien d'imposant, ni dans les traits ni dans l'attitude ; mais il y a, dans sa physionomie et dans son mouvement, une sorte de reflet de cette tendresse respectueuse qui est si délicatement exprimée dans le regard et surtout dans le geste de la Vierge, dont le type est toujours le même, sauf les modifications de détail, que l'artiste a très-habilement nuancées, suivant les exigences de son sujet. Ce qui domine, dans ce dialogue muet, c'est le sentiment, et, sous ce rapport, on imaginerait difficilement quelque chose de

plus exquis. Les draperies sont du meilleur goût, et, s'il fallait désigner, par conjecture, entre les maîtres ou modèles successifs de fra Bartolommeo, celui dont il s'est instinctivement inspiré, en peignant l'Enfant-Jésus, on nommerait sans hésitation Raphaël, non-seulement à cause de la suavité de l'expression et de la pureté des lignes, mais aussi à cause d'un je ne sais quoi de divin qui rappelle plus particulièrement les créations mystiques de l'école Ombrienne. Quant à la figure si noble, si bien posée et si bien drapée de saint Joseph, c'est du naturalisme tout pur, mais un naturalisme facile à pardonner, s'il est vrai que ce soit le portrait du brave et généreux Salviati, que nous avons déjà signalé dans une peinture antérieure du même artiste.

L'inauguration de ce tableau, dans la chapelle du noviciat, avait coïncidé avec un événement mémorable dont le souvenir a été conservé dans les annales du couvent. Léon X, dont on tenait à reconquérir les bonnes grâces, daigna venir s'asseoir à la table des moines, à l'occasion de la fête de l'Épiphanie, qui était l'anniversaire de la dédicace de leur église. Il avait sa demeure à Santa-Maria-Novella, et tous les peintres florentins de quelque renom avaient été admis à l'honneur de contribuer, plus ou moins, à l'éclat de sa réception. Fra Bartolommeo seul avait été exclus de cette invitation. Pour détourner le mauvais augure qu'on tirait de cette exclusion, on fit les frais et on courut les chances d'une fête aussi somptueuse que le comportaient le lieu et la règle, et l'on espéra que le Père commun des fidèles oublierait, ce jour-là, qu'il était de la race des Médicis. Leur espoir ne fut pas entièrement trompé en ce qui concernait Léon X lui-même ; mais les soldats de sa suite, stimulés par les Florentins

qui avaient de vieilles rancunes à satisfaire, se crurent là comme en pays conquis ; et telle fut l'impression produite par leurs excès sur l'annaliste du couvent, qu'il se crut obligé, en les mentionnant, de chercher un terme de comparaison dans les régions infernales. *Magnus infernus extitit nobis illa dies* (1).

Toutes ces concessions, faites avec dignité à des circonstances impérieuses, n'empêchaient pas la fidélité de la plupart des moines au culte de Savonarole, pas plus qu'elles n'empêchaient fra Bartolommeo de placer son image dans une des chapelles du cloître, avec la blessure sanglante à laquelle on reconnaît saint Pierre martyr (2). Ce n'était pas assez pour lui d'honorer ainsi la mémoire de son maître ; il l'associait à ses récréations musicales, en s'appropriant, par l'identité de sentiments, celles de ses compositions poétiques qui étaient le plus propres à élever vers la source du bien et du beau, son âme quelquefois affaissée par les langueurs terrestres. On comprend sans peine de quelles délicieuses émotions cette association devait être la source, et on le comprend encore mieux, quand on lit, sur une des feuilles où il esquissait ses études préliminaires, les sublimes paroles qu'il accompagnait de son chant (3).

(1) P. Marchese, vol I, pag. 120.

(2) Ce portrait, si remarquable par la douce expression du regard, est maintenant à l'Académie des Beaux-Arts.

(3) Voici la première stance d'un de ces poèmes vraiment mystiques :

Tutto se' dolce Iddio, Signore eterno,
Lume e conforto e vita del mio core,
Quando ben mi t'accosto, allor discerno,
Che l'allegrezza è senza tedolore :
Se tu non fussi, il ciel sarebbe inferno ;
Quel che non vivo teco, sempre muore
Tu se ' quel vero e sommo ben perfetto,
Senza' qual torna in pianto ogni diletto.

D'autres fois, il associait le même souvenir à ses travaux d'artiste, en exerçant son pinceau sur un thème emprunté aux prédications ou aux conversations de Savonarole. Le plus intéressant de ces emprunts, le seul dont nous ayons une description détaillée, était une composition allégorique qu'on appelait *le Songe*, et qui faisait jadis partie de la collection du roi de France. Il paraît que le peintre, se sentant justifié par son rôle de traducteur, y avait donné libre carrière à son imagination, puisqu'on y voyait des nymphes et des satyres mêlés à des groupes nombreux et variés, dans un paysage embelli par toutes les productions et par tous les accidents qui pouvaient lui donner de la grâce et de la majesté. Cette excursion, d'un genre tout à fait nouveau pour lui, était aventureuse à plus d'un titre. Elle l'était à cause du sujet, riche en nudités mythologiques ; elle l'était encore plus, à cause des détails accessoires, qui semblaient demander un pinceau plus familiarisé avec les divers aspects de la nature. Au reste, cette œuvre, sans appartenir à la jeunesse de l'artiste, était d'une époque où les images riantes n'avaient encore rien perdu de leur charme pour lui, et, lors même que l'historien ne nous apprendrait pas qu'elle fut envoyée en France en même temps que le tableau de saint Sébastien, nous devinerions qu'elle n'est pas contemporaine de celles dont il nous reste à parler.

Une année seulement séparait alors fra Bartolommeo de sa dernière heure, et cette année fut employée comme s'il avait eu peur de paraître devant Dieu les mains vides. Les loisirs que lui laissaient les intervalles de ses souffrances, furent partagés entre son couvent de Saint-Marc et sa retraite favorite de Pian di Mugnone. On peut encore voir, à l'Académie des

Beaux-Arts, les bustes de saints et de saintes qu'il avait peints, en guise de décoration, à la voûte d'une petite chapelle attenante à l'école du couvent (*il giovanato*). Ce sont, en quelque sorte, des improvisations de son pinceau, dans lesquelles il ne faut pas chercher le fini d'exécution qu'on trouve dans ses tableaux d'autel. Je les appellerais volontiers un pieux remplissage, si cette expression était compatible avec le respect qu'on doit éprouver en présence de ces opuscules testamentaires que leur destination seule suffirait pour rendre intéressants. On voudrait seulement que le naturalisme y occupât moins de place, ou du moins que les portraits eussent été plus heureusement choisis ; car il y a des têtes extrêmement prosaïques, comme celle de saint Jean-Baptiste. La plus belle de toutes est celle de saint Thomas d'Aquin, et, si elle a été prise sur un modèle vivant, on doit dire qu'il était impossible d'en choisir un meilleur ; car le regard est à la fois net et ferme et il y a, dans la partie inférieure du visage, une accentuation vigoureuse qui est commune à tous les portraits traditionnels du grand docteur Dominicain. Ce qu'il y a de moins satisfaisant, c'est le type du Sauveur. Il y a de la pureté dans les traits, de la finesse dans les contours, de la mansuétude dans l'expression ; mais on n'y trouve pas même l'ombre de cet idéal que Raphaël et Léonard, ses deux modèles de prédilection, avaient réalisé, du moins en partie. Il s'en est rapproché davantage dans la tête de Christ du palais Pitti, laquelle avait été peinte pour l'hospice de Pian di Mugnone, d'où elle n'aurait jamais dû être enlevée.

Quand fra Bartolommeo succombait, en 1517, à une mort qu'on peut bien appeler prématurée, puisqu'il n'avait pas cinquante ans, son talent n'avait rien perdu de sa grâce ni de sa force, et sa main n'avait rien

perdu de sa fermeté ni de sa prestesse à tracer un contour. C'était donc une perte immense pour l'avenir de l'art, non pas tant à cause des œuvres qu'il aurait pu produire, qu'à cause des traditions pures qu'il représentait, traditions auxquelles il fut toujours fidèle, malgré les emprunts superficiels qu'il fit quelquefois à des peintres qui ne puisaient pas leurs inspirations à la même source que lui. Il y eut des moments où ces influences diverses et parfois contradictoires donnèrent lieu à des oscillations qui ressemblaient à des faiblesses ; mais il finit toujours par recouvrer son équilibre, et la conscience de ses forces, comme coloriste et comme dessinateur, l'empêcha de s'égarer trop loin dans la poursuite du coloris des Vénitiens et du dessin de Michel-Ange. Sans être doué de facultés transcendantes, comme les quatre modèles qui s'offrirent successivement à son imitation, il sut tirer un parti merveilleux de celles qui lui avaient été départies, et en combinant les ressources d'un génie de second ordre avec les inspirations d'une belle âme, jointes à des circonstances prodigieusement favorables, il parvint à conquérir une place à côté des plus grands peintres de son siècle. On comprend que les circonstances auxquelles je fais allusion furent surtout la paternité spirituelle de Savonarole et l'amitié de Raphaël. L'une, en l'initiant à l'idéal ascétique, lui fit entrevoir, mais sans lui donner les moyens d'y atteindre, les hauteurs de l'idéal esthétique ; l'autre lui apprit, par son exemple encore plus que par ses préceptes, à mettre dans ses compositions ces nuances si bien ménagées et ces délicatesses de sentiment, qui furent mieux comprises et mieux pratiquées par fra Bartolommeo que par les élèves mêmes de Raphaël. Cette facilité d'assimilation tenait sans doute à une sorte d'harmo-

nie préétablie ; mais elle tenait aussi à une habitude qui était en lui principe de conscience autant que matière de goût, et qui consistait à tenter tous les progrès possibles dans toutes les directions.

Nous avons déjà vu que quelques-unes de ces tentatives ne furent pas heureuses. Je ne sais s'il faut placer dans cette catégorie celle qui avait pour but de substituer les draperies mortes aux draperies vivantes, à l'aide d'une machine articulée qui représentait approximativement, et aussi longtemps qu'on voulait, les diverses attitudes du corps humain ; en un mot, faut-il regarder l'appareil connu dans les ateliers sous le nom de *mannequin*, et inventé, dit-on, par fra Bartolommeo, comme un nouveau perfectionnement ajouté à ceux qui avaient tant favorisé les progrès de la peinture depuis un siècle ? L'usage universel qu'on a fait de cette invention semble répondre affirmativement ; mais il ne faut pas oublier qu'elle était inconnue aux grands peintres du xve siècle, parmi lesquels il en est au moins un, fra Angelico, qui a su, sans ce secours artificiel, donner à ses draperies et à ses poses toute la perfection imaginable.

Une autre innovation de fra Bartolommeo fut l'étude minutieuse du nu, appliquée même aux figures de saints et de saintes, avant de les couvrir de leurs vêtements, afin que les plis et les saillies du dehors correspondissent exactement aux courbures et aux angles formés par le corps et par les membres. C'était, en quelque sorte, une application de la géométrie à la peinture. On pouvait craindre, non sans quelque raison, qu'il n'en résultât une certaine raideur dans les tableaux exécutés d'après ce procédé suspect ; mais cette crainte, si elle exista jamais, dut être dissipée, non-seulement par les ouvrages de fra Bartolommeo

lui-même, mais encore plus par ceux de Raphaël, qui lui avait emprunté cette méthode, et qui en faisait une heureuse application à ses compositions les plus suaves et les plus gracieuses. C'était à la même école, encore plus qu'à celle de Pérugin, qu'il avait appris à faire une part si large à la plume et au crayon, avant d'en venir à l'opération définitive du pinceau, espèce de gymnastique à la fois mécanique et intellectuelle, dans laquelle se signalèrent plus particulièrement fra Bartolommeo, Raphaël et Léonard de Vinci. Ces trois peintres sont en effet ceux qui nous ont laissé le plus d'esquisses et de dessins originaux, dignes d'être appelés des œuvres d'art ; et ce n'est pas celui dont nous traçons ici l'histoire, qui est le moins riche en productions de ce genre. Quand on a vu les fruits, si variés et si soignés, de ces études préliminaires, dans les collections de Florence, de Paris, de Vienne et de Londres, on est émerveillé de cette profusion de pensées, auxquelles ne manque jamais l'expression correcte, souvent relevée par une certaine verve de poésie. Il y a même des compositions supérieures aux tableaux dont elles étaient le premier germe, soit que le coloris à l'huile fût pour la pensée un vêtement trop opaque, soit que l'inspiration se fût refroidie dans le passage du papier à la toile.

Une autre ressemblance entre lui et Raphaël, c'est l'habitude qu'ils eurent l'un et l'autre de faire achever un grand nombre de leurs tableaux par des collaborateurs ou par des élèves plus ou moins dignes. Il en est résulté souvent des inégalités ou des disparates qui ont troublé les jouissances de leurs admirateurs, surtout celles des admirateurs de Raphaël, qui ne sut pas assez protéger ses œuvres contre la crudité du pinceau de Jules Romain. En cela, le peintre Dominicain fut

plus heureux. Son premier associé, Mariotto Albertinelli, fut un des plus grands coloristes de l'école Florentine, et comme, dans ses rapports avec lui, ce dernier se borna presque toujours à ce rôle subalterne, les œuvres qui furent le fruit de cette association inégale, ont conservé leur unité ainsi que leur harmonie.

Il en est de même de celles qui furent achevées par Bugiardini, moins bon coloriste que Mariotto, mais ayant l'âme bien plus élevée, et prenant son art bien plus au sérieux que lui. On peut même dire qu'il le prit trop au sérieux, car il en résulta une telle défiance de ses propres forces et une telle lenteur dans ses opérations artistiques, que Florence compte à peine une demi-douzaine de produits authentiques de son pinceau. Le plus remarquable de ces produits est sans contredit le martyre de sainte Catherine, à laquelle il a su donner, par un jeu de lumière très-ingénieusement combiné, une expression de béatitude anticipée, ou plutôt un air de transfiguration dont le secret et même l'intelligence étaient alors perdus dans l'école Florentine ; car ce tableau, qui ne coûta pas à son auteur moins de douze années de travail, fut achevé longtemps après la mort de fra Bartolommeo, auquel Bugiardini survécut près de quarante ans.

Son troisième collaborateur, très-inférieur aux deux autres, et dont l'infériorité serait encore plus visible, s'il n'avait pas hérité de tous les dessins de son maître, fut un moine de son Ordre et presque de son pays, fra Paolino da Pistoia, qui, après avoir fait son noviciat chez les Dominicains de Prato, vint achever son apprentissage, comme peintre et comme moine, dans le couvent de Saint-Marc. Il avait environ vingt-quatre ans quand fra Bartolommeo, à son retour de Rome, se

fit accompagner par lui et par un autre disciple Dominicain, nommé Frate Agostino, dans sa retraite favorite de Pian di Mugnone. A dater de cette époque, non-seulement il les prit pour compagnons de ses travaux, mais, par une pardonnable illusion de son cœur, il crut pouvoir leur transmettre des tâches importantes dont on voulait le charger lui-même. Une fois cependant, mais une seule fois, il leur arriva presque de l'égaler : ce fut quand ils peignirent ensemble, dans le cloître de San-Spirito, à Sienne, le Crucifiement qu'on y voit encore aujourd'hui. C'est évidemment une réminiscence du même sujet, tel qu'il avait été tracé, à plusieurs reprises, par fra Angelico. La Madeleine, au pied de la croix, ne diffère que très-peu de celle du couvent de Saint-Marc ; mais on y cherche en vain cette délicatesse de touche et cette finesse d'expression qui caractérisent le grand peintre Dominicain. De plus, le corps du Christ a quelque chose d'exagéré dans les formes et dans les proportions, et les deux élèves ne se sont montrés vraiment dignes du maître que dans la figure de la Vierge et dans celle de sainte Catherine de Sienne.

C'est la seule fois que le modeste fra Paolino se soit aventuré dans le style grandiose. C'est aussi la seule fois qu'il lui soit arrivé de s'essayer à la peinture monumentale. Quant à ses tableaux d'autel, il ne faudrait pas juger de leur valeur d'après celui qui est à l'Académie des Beaux-Arts, ni d'après ceux où il n'a fait qu'ajouter son coloris au dessin de fra Bartolommeo, comme dans le grand tableau de l'Assomption, qu'il peignit pour les Dominicains de Santa-Maria in Sasso, et dans lequel il déploya une vigueur de teintes dont il n'approcha jamais depuis. Comme d'autres peintres, avant et après lui, il sembla réserver

ses meilleures inspirations pour sa ville natale, et c'est pour cela qu'il est impossible de le bien apprécier, sans avoir vu ses peintures de Pistoia, entre lesquelles il y en a trois qu'on peut regarder comme ses chefs-d'œuvre; l'une se trouve dans le chœur de l'église des Dominicains, et ressemble un peu trop, dans plusieurs de ses parties, au grand tableau du palais Pitti ; l'autre, placée dans la chapelle du Saint-Sacrement, représente l'Adoration des Mages, et joint à tous ses autres genres de mérite celui de l'originalité. Enfin le troisième, le plus beau de tous, celui qui justifie le mieux la prédilection dont son auteur fut l'objet de la part d'un aussi grand peintre que fra Bartolommeo, se trouve dans l'église de Saint-Paul, de la même ville ; et bien qu'on y remarque plusieurs emprunts, les uns mal déguisés, les autres mal réussis, bien qu'il y ait quelque chose à blâmer dans l'ordonnance, qui est un peu confuse, et dans certains détails qui manquent de correction, on peut dire que l'esprit du maître respire encore dans cette grande composition, et l'on peut ajouter qu'à cette époque (1528), Florence aurait eu quelque peine à trouver un peintre capable d'exécuter une œuvre plus digne d'être placée sur un autel. Celle-ci a en outre le mérite d'être un acte de courage, en ce que l'artiste, enhardi sans doute par la sympathie de ses patrons, y a placé, mais de profil seulement, le portrait de Savonarole , excès d'audace qu'on lui aurait difficilement pardonné s'il avait travaillé pour une église Florentine.

Quand fra Paolino mourut en 1547 , il avait encore en sa possession les dessins que lui avait légués fra Bartolommeo , et il avait désigné pour héritière de ce trésor une religieuse Dominicaine connue, dans

l'histoire de l'art, sous le nom de Sœur Plautilla Nelli. A quatorze ans, elle avait pris l'habit dans le couvent de Sainte-Catherine, à Florence, en même temps que sa sœur Petronilla, qui en avait quinze. La mémoire de Savonarole y était d'autant plus en vénération, que c'était par ses conseils, et pour ainsi dire sous ses auspices, que l'étude de la peinture et de la miniature y avait été mêlée aux exercices de piété. On comprend que, dans ces deux branches de l'art, la seconde seule pouvait être cultivée, avec quelque chance de succès, dans un asile où les prescriptions de la vie claustrale étaient observées avec la dernière rigueur, et où nulle étude sérieuse n'était possible, ni sur la nature morte, ni sur la nature vivante, ni sur les modèles réputés classiques, ni même sur les effets de lumières, dans leurs rapports avec la perspective. Tout ce qu'on pouvait faire pour suppléer à ces lacunes dans l'éducation artistique, c'était de s'aider de dessins, de gravures ou de tableaux importés du dehors, ce qui était incompatible avec une vitalité réelle, surtout dans des ouvrages de grandes dimensions. Aussi, dans ce dernier cas, Sœur Plautilla recourait-elle à une invention des plus comiques, qui consistait à faire poser les moins timides d'entre ses compagnes, et à les affubler de vêtements de l'autre sexe, et de barbes plus ou moins touffues, pour les élever à la hauteur d'un rôle masculin. On peut voir, à l'Académie des Beaux-Arts, dans une composition d'ailleurs assez pathétique, le produit curieux de cette combinaison qui pouvait avoir, entre autres inconvénients, celui de faire naître le sourire sur des lèvres entr'ouvertes pour prier. C'est une Déposition de croix, dans laquelle le rôle des femmes est bien senti et assez bien rendu, et le paysage, emprunté à quelque compo-

sition ombrienne, déroule autour du mont Calvaire un vaste espace éclairé avec une entente suffisante des lois de la perspective. L'artiste avait à lutter contre des difficultés du même genre, dans son tableau de l'Adoration des Mages, et dans celui de la Descente du Saint-Esprit, qu'elle peignit pour l'église de Saint-Dominique de Pérouse, et qu'on peut y voir encore aujourd'hui. Il paraît que sa manière de résoudre ces difficultés ne blessait ni le goût ni la piété de ses compagnes, car le couvent était plein de ses œuvres, et même on lui avait fait aborder une tâche qui semblait, plus qu'aucune autre, demander un pinceau viril. On lui avait fait peindre dans le réfectoire, et de grandeur naturelle, le Christ célébrant la Cène avec ses apôtres, et l'on comprend quelles tribulations lui auraient suscité ces types majestueux et sévères, et surtout le type de Judas, s'il avait fallu le chercher sur ces visages où la beauté de l'âme reluisait même à travers l'irrégularité des traits, et qui n'étaient pas moins impuissants à exprimer la noirceur que la bassesse (1). Heureusement on avait la ressource de l'importation, tant en dessins qu'en tableaux, ressource d'autant plus légitime, aux yeux de Plautilla et de ses sœurs, que c'étaient presque toujours des artistes Dominicains, et surtout fra Bartolommeo, qui en faisaient les frais. C'était donc comme le trésor commun de la grande famille, et chaque membre qui se sentait appelé à le faire valoir, avait le droit d'y puiser selon ses besoins. C'était encore l'esprit de Savonarole, bien que ce fût de seconde ou de troisième main ; et cet esprit était tellement vivace dans cette maison, dont

(1) Cette cène, peinte sur toile, se trouve maintenant dans le réfectoire du couvent de Santa-Maria-Novella.

il était comme le second fondateur, qu'on ne se contenta pas d'obéir à ses prescriptions et de vénérer sa mémoire ; il s'y trouva une âme plus exaltée que les autres, qui n'aspira à rien moins qu'à transmettre à la postérité le souvenir du martyr Dominicain (1), et cette âme privilégiée, plus ambitieuse pour son héros que pour elle-même, était la propre sœur de Plautilla Nelli, cette même Petronilla, qui l'avait précédée de quelques mois seulement dans ce pieux asile. A quoi il faut ajouter que ce fut dans cet essai de biographie que fra Serafino Razzi, l'historiographe de son ordre puisa ses plus précieux matériaux, pour en composer une plus complète, quelques années plus tard.

Tout ceci se passait vers la fin du XVIe siècle, près de cent ans après le supplice de Savonarole, et l'enthousiasme pour lui était toujours le même, et c'était avec son nom dans la bouche et avec son image dans le cœur, que les âmes d'élite, artificiellement isolées de la décadence universelle, poursuivaient, en serrant leurs rangs, la réalisation de leur double idéal; car Plautilla Nelli n'était pas seule à suivre l'impulsion donnée par le grand prédicateur. Il y avait d'autres sœurs qui cultivaient, sous sa direction, la peinture et la miniature, et qui les cultivaient avec assez de succès pour mériter les éloges du P. Serafino Razzi. Lui-même avait, dans ce même couvent, une sœur, nommée Angelica Razzi, qui faisait des madones, des anges et des saints en terre cuite, et tous ces ouvrages, ainsi que ceux du même genre exécutés

(1) Cet opuscule, dont le manuscrit se conserve à Florence, se compose, en grande partie, d'extraits de Burlamacchi, auxquels Petronilla a ajouté les récits et les traditions qui avaient cours de son temps. On lit à la fin ces paroles : *Finisce el libro della vita del Beato Jeronimo e suoi compagni, scritto per me peccatrice Suor Petronilla Nelli; priegovi, lettori devoti, orate per me.*

par la sœur Dionisia Niccolini, étaient appréciés par leurs possesseurs, non pas comme des chefs-d'œuvre, mais comme des reliques qui attiraient sur les familles les bénédictions du ciel.

La même croyance prévalait à Florence et même hors de la Toscane, à l'égard de certaines images peintes par les religieuses du monastère de Saint-Vincent-Ferrier, à Prato. Celles-là se montraient encore plus exclusives; leur occupation favorite était de peindre des anges, et le P. Serafino Razzi nous dit que es humbles produits de leurs pinceaux vraiment mystiques, du moins dans leurs tendances, étaient colportés d'un bout à l'autre de l'Italie, et recherchés surtout à cause de la sainteté du lieu où ils étaient éclos. En effet, ce lieu était alors privilégié par-dessus tous les autres. Ce n'était pas seulement le souvenir et l'esprit de Savonarole qui s'y perpétuaient de génération en génération, on y possédait son image, tracée par la main d'un disciple chéri, et on la confondait, dans un même amour et dans un même culte, avec quelques débris de son corps, échappés à la fureur de ses bourreaux. La prêtresse de ce culte était la sœur Caterina dei Ricci, l'amie et la correspondante de fra Paolino da Pistoia et de plusieurs autres qui trouvèrent, dans ce commerce épistolaire, une source intarissable de lumières et de soulagements spirituels. L'histoire de ses rapports avec quelques âmes en qui la foi à l'idéal n'était pas encore éteinte, offre un des plus consolants spectacles au milieu de la dégradation croissante dont elle était témoin. Sa mission, la plus belle et la plus sainte qu'il fût possible de remplir dans un siècle comme le sien, était de cultiver les jeunes cœurs confiés à sa direction, de manière à y faire germer les vertus dont la génération naissante se

souciait le moins, et il fallait que les saines traditions ne fussent pas encore éteintes dans les grandes familles, puisque sœur Catherine ne comptait pas moins de 150 filles nobles réunies, sous son intelligente direction, dans cette maison privilégiée dont elle était abbesse, ce qui suppose, dans ces mêmes familles, un respect traditionnel et non déguisé pour la mémoire de Savonarole, mémoire importune et odieuse au maître absolu qui gouvernait alors Florence.

C'était surtout le couvent de Saint-Marc qui lui faisait ombrage, à cause des souvenirs qui s'y rattachaient, à cause du respect qu'on y professait pour les résistances patriotiques, à cause des prédications hardies et des prières séditieuses. Tous ces griefs réunis firent éclater, en 1545, la foudre qui grondait depuis longtemps, et les Dominicains chassés à la fois de ce couvent et de celui de Fiesole, n'auraient eu aucun recours contre cet acte de brutale violence, si l'énergique intervention de Paul III qui occupait alors le Siége pontifical, n'avait contraint le persécuteur à fléchir devant une puissance que l'opinion publique mettait encore alors au-dessus de la sienne.

Mais les sourdes persécutions n'en continuèrent pas moins, et les courtisans du prince, habiles à le flatter dans ses haines les plus tenaces, lui firent espérer, à l'avénement de Paul IV, qu'on pourrait obtenir une condamnation formelle des doctrines de Savonarole et, par conséquent, de sa mémoire. Des négociations insidieuses furent entamées à cet effet; mais elles furent déjouées par la fermeté du Pontife et par les écrits apologétiques de quelques moines Dominicains, entre autres par celui de fra Tomaso Neri, qui fut publié, à Florence même, en 1564. De toutes ces manifestations et des mesures odieuses qu'on employa pour les

réprimer, il résulta précisément le contraire de ce qu'on avait attendu, et l'archevêque, qui était un Médicis et qui fut plus tard Léon XI, consigna ses inquiétudes pastorales dans un document curieux qui avait pour but de dénoncer la portion la plus récalcitrante et la moins servile de son troupeau. Selon lui, on recommençait (c'était en 1503) à semer les folies de Savonarole parmi les moines, les religieuses, les séculiers et surtout parmi la jeunesse. Non-seulement on l'honorait comme martyr, mais on faisait des reliques avec le bois et les clous de son gibet, avec les débris de ses vêtements et de ses membres, avec les parcelles de son cilice, et l'on gardait, avec un soin scrupuleux, le vin béni par lui, pour l'administrer aux malades, en guise de panacée miraculeuse. On reproduisait son image sous toutes les formes, du moins sous toutes celles qui étaient compatibles avec la circulation clandestine ; on en faisait des camées et des cachets, des médailles en or et en bronze; et, pour donner aux pauvres la même satisfaction qu'aux riches, on multipliait les copies par la gravure, ce qui semble avoir constitué, aux yeux du prélat, un délit très-grave ; car non content de faire briser les planches, il fit enlever le graveur qui était un moine du couvent de Saint-Marc, et qui fut enfermé à Viterbe, où il mourut. En même temps, il arrêtait la réimpression des ouvrages écrits à la louange du séditieux prédicateur, il portait la terreur dans les couvents suspects, et il ne se lassait pas de les dénoncer, eux et leurs complices du dehors, à la sévérité des lois et au tribunal de l'inquisition romaine qui, du reste, ne tint aucun compte de ses dénonciations (1).

(1) Galluzzi, storia di Toscana, lib. IV, cap. 9.

Parmi les preuves de zèle dont il se targue auprès de son ombrageux souverain, qui dépassa de beaucoup Machiavel, il en est une dont on ne peut s'empêcher de sourire. Il se vante d'avoir empêché qu'on ne peignît le portrait de Savonarole, avec ceux des illustres Dominicains, dans le cloître de Santa-Maria-Novella ; et l'on peut y voir encore aujourd'hui ce même portrait, tel qu'il fut alors tracé par le pinceau de Poccetti, le peintre le plus digne d'être choisi pour interprète de cette protestation muette, à cette époque de décadence et de terreur. Il fit plus encore. Dans le premier cloître de Saint-Marc, c'est-à-dire dans la partie du couvent la plus accessible aux regards des curieux, il osa peindre l'image de celui dont le souvenir était là plus vivant que partout ailleurs, et les spectateurs hostiles ou bienveillants purent reconnaître le profil de Savonarole dans la figure de saint Antonin, dont l'histoire y est tracée avec assez de verve pour accuser la double inspiration du sujet et du lieu. On s'étonne qu'une telle audace de l'artiste ou des moines soit restée impunie et qu'un pouvoir habitué à violer tous les asiles, et particulièrement celui-là, se laissât ainsi braver par une peinture murale. Quoi qu'il en soit, ce mode de consécration a échappé plus heureusement que les autres à toutes les mesures inquisitoriales, et il y a bientôt trois siècles que cet hommage d'un pieux pinceau continue de produire son effet sur tous ceux qui en connaissent l'origine et la signification. Et il ne faut pas croire que ce nom ou ce souvenir ait fini par mourir, comme un écho lointain, en s'affaiblissant d'âge en âge. Non, le culte du martyr dominicain se perpétua, de génération en génération, non-seulement parmi les moines qui respiraient le même air et s'agenouillaient sur les mêmes dalles,

mais aussi dans les familles florentines, qui avaient l'intelligence des véritables gloires nationales. Cette fidélité se conserva jusque sous la domination étrangère, et nous savons que, dans les premières années du XIX[e] siècle, quand venait, au printemps, l'anniversaire du supplice de Savonarole, une main pieuse et inconnue venait mystérieusement, avant l'aube du jour, joncher de fleurs fraîchement écloses le lieu qui avait servi d'emplacement à son bûcher (1).

(1) Voir l'*Osservatore Fiorentino*, vol. II, p. 111.

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.

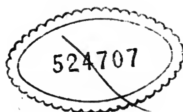

524707

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

CHAPITRE VI. — La Renaissance et la Papauté.

CHAPITRE VII. — La Renaissance et la Papauté.

CHAPITRE VIII. — École Ombrienne.

FIN DE LA TABLE

1428. — Abbeville. — Imp. Briez, C. Paillart et Retaux.



